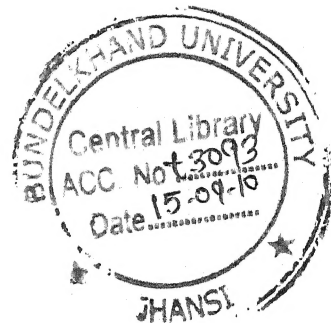
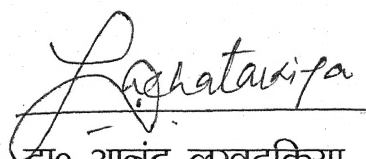
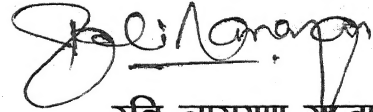
भारत-भवन में अम्लांकन पद्धति एक मूल्यांकन

चित्रकला कला विषय में
डॉक्टर ऑफ फिलॉसफी (पी-एच.डी.) उपाधि हेतु प्रस्तुत
शोध प्रबन्ध
2008

शोध निर्देशक
डॉ. आनंद लखटकिया
रीडर
बरेली महाविद्यालय , बरेली
उत्तर प्रदेश

शोधार्थी
रबि नारायण गुप्ता
प्रवक्ता
ललित कला विभाग
बुन्देलखण्ड विश्वविद्यालय
झाँसी

ललित कला संस्थान
बुन्देलखण्ड विश्वविद्यालय, झांसी, उत्तर प्रदेश
2008

Dr. Anand Lakhatakiya
(Ph.D. D.Litt.)
Reader, Department of Fine-Arts,
Bareilly College , BAREILLY (U.P.)

Residence:-
S/o Prof. S.B.L. Saxena (D.Litt.)
Qr.No. 731, Line Paar, Prem Nagar,
Near Kirti Nagar, Bareilly (U.P.)
Mob: 987177095, 9412587819

Date : 18-5-2008

प्रमाण-पत्र

प्रमाणित किया जाता है कि शोधार्थी श्री रबि नारायण गुप्ता ने शोध प्रबन्ध शीर्षक **"भारत भवन में अम्लांकन पद्धति-एक मूल्यांकन"** विषय पर शोध अध्ययन मेरे निर्देशन में पूर्ण किया है। श्री रबि नारायण गुप्ता का यह शोध कार्य बुन्देलखण्ड विश्वविद्यालय, झांसी (उ०प्र०) में चित्रकला विषय से **डॉक्टर ऑफ फिलॉसफी** (पीएच. डी) की उपाधि हेतु प्रस्तुत किया जा रहा है। प्रस्तुत शोध प्रबन्ध पूर्णतः मौलिक है तथा शोधार्थी के अथक परिश्रम का परिचायक है। शोधार्थी २०० दिन उपस्थित होकर शोधकार्य पूर्ण किया है। मैं इनके उज्जवल भविष्य की कामना करता हूँ।

Lakhatakiya

डा० आनंद लखटकिया
शोध निर्देशक

घोषणा-पत्र

मैं, रबि नारायण गुप्ता, शोध छात्र, यह घोषणा करता हूँ कि मैंने शोध विषय "**भारत भवन में अम्लांकन पद्धति-एक मूल्यांकन**" विषय पर शोध कार्य डॉ. आनंद लखटकिया, रीडर, बरेली महाविद्यालय, बरेली (उ०प्र०) के निर्देशन में पूर्ण किया है। मेरा यह कार्य बुन्देलखण्ड विश्वविद्यालय, झांसी (उ.प्र.) में चित्रकला विषय से **डॉक्टर ऑफ फिलॉसफी (पी-एच.डी.)** की उपाधि हेतु प्रस्तुत किया जा रहा है। यह कार्य सर्वथा मौलिक है।

रबि नारायण गुप्ता

शोध छात्र

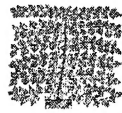
आभार

विषय की व्यापकता को क्रम देने के लिए सदैव संस्थानों और महान विभूतियों की आवश्यकता होती है। *राष्ट्रीय संग्रहालय,* जनपथ नईदिल्ली, *राजकीय संग्रहालय* झॉसी, *भारत भवन पुस्तकालय (वागर्थ)* भोपाल, का आभार व्यक्त करना मेरा दायित्व हो जाता है। जहॉ मुझे शोध प्रबन्ध के पूर्णत्व में प्रत्यक्ष रुप से सहयोग मिला ।

मैं सर्वप्रथम इस शोध–प्रबन्ध के प्रेरक प्रो0 एस0बि0एल0 सक्सेना (पूर्व विभागाध्यक्ष) ललित कला विभाग, बरेली कालेज, बरेली का ह्दय से आभारी हूँ। जिनके प्रेरणा के पश्चात् ही मेरा इस शोध अध्ययन हेतु ध्यान केंद्रित हुआ तत्पश्चात् मैं इस शोध अध्ययन के मार्गदर्शक डा0 आनन्द लखटकिया (रीडर) बरेली कालेज, बरेली को भी सह्रदय से अत्यन्त आभारी हूँ। जिनके कुशल मार्गदर्शन व उच्च सुझावों व विचारों द्वारा इस शोधकार्य की गुणात्मक और परिमाणात्मक दृष्टि से उच्चस्तरीय बना सका।

इस विषय को शोधकार्य के रुप में अपना अध्ययन विषय बनाने का संपूर्ण श्रेय मैं शोध के सह–निर्देशिका डॉ0 सुनीता(विभागाध्यक्ष) ललित कला विभाग, बुन्देलखण्ड विश्वविद्यालय, झाँसी, डा0 सरोज भार्गव (पूर्व–प्रधानाचार्य) बैकुण्ठी देवी कला महाविद्यालय, आगरा तथा डॉ0 रश्मि जोशी(विभागाध्यक्ष) सरोजनी नायडू कन्या महाविद्यालय, भोपाल को देता हूँ व उनके द्वारा दिए गये सुझाव व अध्ययन को सही दिशा देने के प्रति मैं सच्ची निष्ठा व लगन से कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ।

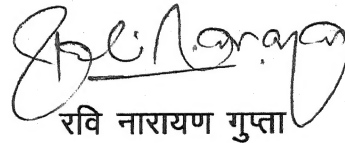
मैं अपने कला–गुरु श्री व्ही0 नागदास (विभागाध्यक्ष) ग्राफिक्स विभाग, इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़ (छ0ग0) का भी ऋणी हूँ, जिन्होने सबसे पहले छापाकला के प्रति मुझे प्रेरित किया साथ ही उन्होने छापाकला के क्षेत्र में अंतदृष्टि विकसित करने में मेरा मार्गदर्शन किया।

मार्गदर्शन और प्रेरणा समस्त महत्वपूर्ण कार्यो के मूल में होती है। मैं इसके लिए विधि विभाग के प्राध्यापक डॉ0अनिल दीक्षित और भास्कर जनसंचार एवं पत्रकारिता संस्थान के अध्यापक डॉ0 नरेन्द्र त्रिपाठी का ह्रदय से आभारी हूँ

जिन्होने इस शोध कार्यो को उपयोगी बनाने हेतु अनेक महत्वपूर्ण सुझाव प्रदान किये।

मैं भारत–भवन, भोपाल ग्राफिक्स कार्यशाला के निरीक्षण पद पर कार्यरत कलाकार युसूफ जी तथा वहाँ के संपूर्ण कर्मचारी व स्टाफ का भी अत्यन्त आभार मानता हूँ कि यह विषय शोध अध्ययन के रुप में लेने के पश्चात् उन्होने मुझे संपूर्ण जानकारी उपलब्ध करवाई व हर वक्त मेरे सहयोग हेतु तत्पर नजर आई। भारत–भवन से जुड़े उन सभी कलाकारों का भी मैं हार्दिक आभार मानता हूँ जिन्होने अपना अमूल्य समय देकर इस शोध अध्ययन को एक उच्चस्तरीय अध्ययन बनाने में अपनी उपस्थिति दर्ज की।

मैं श्री राजेश देवरिया (कला शिक्षक) महिला पॉलिटेक्निक महाविद्यालय, ग्वालियर का भी ह्रदय से ऋणी हूँ जिनके सतत् प्रयास व सदैव प्रत्येक जगह उनके विचार व सुझाव इस शोध अध्ययन को एक नवीन व लोकापयोगी बनाने में पूर्णतः मददगार रहे। उनके द्वारा दिये गये अमूल्य समय हेतु मैं उनका आभारी रहूँगा ।

जीवन के प्रत्येक मोड़ पर सदैव प्रेरणास्त्रोत बनकर रहने वाले मेरे परम पूज्य पिताजी श्री रामस्वरुप गुप्ता व हर दर्द से बचाकर अपने आँचल की छाँव तले रखने वाली मेरी पूज्यनीय माताजी श्रीमती चंद्रकली देवी का योगदान, आभार जैसे छोटे शब्दों में व्यक्त नहीं किया जा सकता पर उनके इस असीम प्रेम व प्रेरणा के आगे मैं नतमस्तक व श्रद्धानत हूँ। मेरे माता पिता के पश्चात् मुझे सदैव इस शोध अध्ययन हेतु प्रेरक बन प्रेरणा देने वाले मेरे बड़े भैया श्री सत्यनारायण गुप्ता व छोटे भैया श्री देवनारायण गुप्ता द्वारा प्राप्त सहयोग तथा प्रोत्साहन सदैव मेरे लिये प्रेरणादायक रहेगा साथ ही प्रिय बिटिया नैना का सहयोग कभी नहीं भूल सकता, जब भी मैं शोध रचना के दौरान तनाव की अवस्था में होता वे अपनी बाल सुलभ चंचलता से मेरा तनाव दूर कर मुझें प्रसन्नता के संसार में ले जाती ।

मेरी पत्नी प्रियंका के चिरकालिक प्यार, प्रोत्साहन एवं सहयोग ने मुझे हमेशा संवल प्रदान किया है, इस शोध कार्य की सफलता को श्रेय भी अन्ततः

उन्हे ही जाता है। अपने परिवार के संयुक्त सहयोग के कारण ही प्रस्तुत शोध प्रबन्ध **"भारत–भवन में अम्लांकन पद्धति–एक मूल्यांकन"** पूर्ण हुई।

शोध प्रबन्ध को व्यवस्थित स्वरुप देने और त्रुटि रहित टंकण के लिए मैं संजय तिवारी व मनोज तिवारी, ओम कम्प्यूटर, जेल चौराहा, झाँसी के प्रति ही अपना आभार व्यक्त करता हूँ। साथ ही राकेश कुमार, कला शिक्षक, केंद्रीय विद्यालय क्रमांक–1, झाँसी, को आभार प्रकट करना चाहता हूँ जिनके कार्यकुशलता से प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में छायाचित्र (फोटोग्राफी) के संयोजन का सुंदर एवं आकर्षक प्रदर्शन हो सका है तथा मैं सुरेन्द्र कुमार (प्रवक्ता) लखनऊ कालेज ऑफ आर्ट एंड क्राफ्ट, लखनऊ का भी आभारी हूँ जिनके प्रयासों से छायाचित्रों (फोटोग्राफी) को उच्चकोटि के गुणवत्ता देने में सहायक सिद्ध हुआ ।

अंत में शोध कार्य की गुणवत्ता और प्रस्तुतीकरण के लिए मैं उन समस्त व्यक्तियों, संस्थाओ, और समूहों को हृदय से आभारी हूँ जिन्होने मुझे अपना प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष सहयोग प्रदान किया व इस शोध अध्ययन को मौलिक बनाने में सहायता की।

सधन्यवाद ।

रवि नारायण गुप्ता

शोध–छात्र

प्राक्कथन

चाक्षुष कलाएं किसी भी सभ्यता का अनिवार्य हिस्सा होती है, वे उस गुण की अभिव्यक्ति होती है जिसके आधार पर किसी राष्ट्र को आंका जाता है अतएव कोई भी समाज अपनी मानवतावादी की उपेक्षा नहीं कर सकता। नई सहस्त्राब्दि में प्रवेश को हम छापाचित्र कला के सौद्धान्तिक पक्ष को एक ठोस आधार रखने के रुप में प्रारम्भ कर सकते है। इस विधा को सूसाध्य बनाने के दिशा में ललितकला महाविधालयों में एक विशिष्ट विषय के रुप में प्रशिक्षण प्रदान किया जाता रहा है, जो मुख्यतः व्यवहारिक बोध ही है । जबकि यह आदि–कला समय के साथ निरंतर विकास करती रही और आज अपने आधुनिकतम रुप में हमारे समक्ष है ; जिसका एक भव्य अतित है ।

छापा चित्रण अंततः चित्र बनाना है । इसमें केवल तकनीक की भिन्नता है जो चित्रण में अवश्य ही एक निश्चित प्रभाव उत्पन्न करती है जो कि परम्परागत कला तकनीकों में सम्भव नहीं है और यही भिन्नता छापाचित्र कला को एक विशिष्ट रुचिकर माध्यम बनाती है। छापाकलाकार की अद्‌भुत कारीगरी से कार्य करने की क्षमता ने "छापा" को एक छापाचित्र की तरह मूल्यांकन करने पर बाध्य कर दिया है जो संदेश प्रसारण को अब एक पूर्ण माध्यम बन गया है ।

जहॉ छापाकला के सृजन कार्य में भारत–भवन ग्राफिक्स कार्यशाला में कलाकारों के संख्या में बेहद वृद्धि हुई है और वहॉ कलाकारों का भविष्य उज्जवल व सुरक्षित दिखाई देता है अतएव सौंदर्यपरक मानदंडों के संदर्भ में यह जरुरी है कि छापाकला का गुणात्मक मूल्यांकन किया जाएं । छापाकला में चित्रकला की भांति स्वतंत्रता नहीं हैं क्योंकि इस माध्यम में अनेक तकनीकी सीमाएँ है परन्तु इस माध्यम से बने चित्रों का आनन्द चित्रकला से सर्वथा भिन्न एवं रुचिकर है। शायद इसलिए विश्व के अनेक महान चित्रकारों डयूरर, रेम्ब्रा, गोया, मूँच, पिकासो आदि ने इस विधा में भी अपने आप को अभिव्यक्त किया है। भारत में भी राजा रवि वर्मा से लेकर आधुनिक तक की अवधि पर नजर दौडाएँ

तो शायद ही कोई कलाकार हो जो चर्चित रहा हो और **छापा** में काम न किया हो।

चित्रकला और ग्राफिक (छापाकला) में माध्यम की भिन्नता के बावजूद दृष्टि, रंग, अवकाश और वस्तु विनियोजन में अदभूत समानता दिखाई देने के बावजुद कुछ लोग चित्रकला को "व्याकरण" और छापाकला को "तकनीकी" कोश कहते है ।

"*भारत भवन में अम्लांकन पद्धति – एक मूल्यांकन* "र्शिषक शोध प्रबन्ध में उस इतिहास को खोजने का प्रयास किया है जिसके फलस्वरुप हमारे देश की छापाकला मुख्यतः अम्लांकन कला में समसामयिकता अथवा आधुनिकता की चेतना फलीभूत हुई और यह भी कि पिछले लगभग 25वर्षो में भारत भवन ग्राफीक्स कार्यशाला के अम्लांकन पद्धति ने अपने लिए कौन सी दिशाएँ चूनी है तथा समकालीन कला में इसका कितना महत्वपुर्ण योगदान है उस पर विस्तार से प्रस्तुत किया गया है । जिससे भारत भवन छापाचित्रकला के विकास के क्रम को एक नया आयाम मिलेगा ऐसा मेरा विश्वास है , क्योकि कला चाहे किसी भी युग की हो, वह सृजन के माध्यम से न केवल कालक्रम को अपितु तत्कालीन ऐतिहासिक और सांस्कृतिक जनजीवन को प्रस्तुत करती है । तकनीक और माध्यम की दृष्टि से छापाचित्रकला को एक समृद्ध इतिहास है । कलाकार किसी भी युग को हो वह माध्यम की खोज करता रहा है । इस आधार पीर तकनीक और माध्यम की दृष्टि से भारत भवन के छापाकला न केवल पुरातन मान्यताओं का अवलोकन है अपितु संयोजन का एक नया और मौलिक स्वरुप है यही व्यापक दृष्टिकोण इस शोध प्रबन्ध में प्रस्तुत किया गया है तथा विषय को गाहय बनाने के लिए शोध में महान व प्रसिद्ध कलाकारों ज्यादातर समसामयिक नागर के साथ साथ लोक व आदिवासी कलाकारों को परिचय कराते हुए उनकी कलात्मक प्रयासो से हुई चित्र, अभिव्यक्ति, वैचारिक , खोजों और उपलब्धियों , नव प्रवर्तनकारी प्रयोगो सहित विस्तृत विवेचना प्रस्तुत किया गया है परन्तु प्रत्येक व्यक्ति की कुछ सीमाए होती है उन सीमाओं के कारण संभव है। प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में कुछ छापाकारों कार्य को समावेश ना कर

सका हो, लेकिन छापाचित्र कला अम्लांकन क्षेत्र में किसी भी रुप में उनका योगदान अमूल्य है जिसे नकारा नहीं जा सकता। साथ ही छापाकला (अम्लांकन) कला में प्रचलित विभिन्न तकनीकों को अत्यंत सूक्ष्म विवेचनात्मक अध्ययन अपितु पश्चिम में इस कला के उद्गम तथा भारतीय कला पर उसके प्रभाव को भी उजागर करती है ।

अम्लांकन (छापाकला) एक तकनीकी विधा है अतः इस विधा में कार्य करते समय कुछ तकनीकी समस्यायें स्वतः ही परिलक्षित होना लाजमी है इसलिए इस शोध प्रबन्ध के सबसे अंत में उपकरण, समस्या और उपाय पर महत्वपूर्ण रुप में व्याख्या की गई है जो इस शोध का अभिन्न अंग है । शोध में विभिन्न कलाकारों तथा उभरते युवा कलाकारों के छापाकला के अंतर्गत विभिन्न माध्यम के तथा भारत भवन के विभिन्न प्रभागों के लगभग 100 रंगीन व श्याम–श्वेत छायाचित्र को प्रस्तुत किया गया है ।

चूकि छापाचित्र कला एक तकनीकी विषय है अतः सुगम अध्ययन हेतु अंग्रेजी भाषा के तकनीकी शब्द एवं वाक्यांश, जो सामान्यतः हिन्दी भाषा में तद्नुरुप प्रयुक्त किए जाते है, का प्रयोग शोध में किया गया है। छापाचित्र कला के अध्यापन, अध्ययन, लेखन में अंग्रेजी के स्थान पर हिन्दी परिभाषिक शब्दों का प्रयोग वांछनीय है तदापि जिन चित्र शीर्षकों को यथावत् या हिन्दी के परिभाषिक रुप इस शोध में प्रयोग किए गए है, उनका अंग्रेजी प्रतिशब्दों के साथ भी उल्लेख किया गया है ।

विषय अनुक्रमणिका

छायाचित्र सूची

खण्ड–क

1. "वेन टाईम स्टुड फॉरएवर " अम्लांकन 19"X 26", व्ही. नागदास ।
2. "डिसटरसन ऑफ लॉ " अम्लांकन 50X 50 सेमी , व्ही. नागदास ।
3. वरिष्ठ छापाकार–शोभा धारे , भारत भवन ।
4. "अनटाइटल – I I " अम्लांकन , शोभा घारे ।
5. " .... " ड्राई पाइंट , 4"X 8" , शोभा घारे ।
6. "बटर फलाई " रंगीन अम्लांकन 40X 50 सेमी, शोभा घारे ।
7. "नेचर – I I " अम्लांकन 40X 50 सेमी, शोभा घारे ।
8. "नेचर – I" , रंगीन अम्लांकन 33X 50 सेमी, शोभा घारे ।
9. " ...." अम्लांकन 10X 25 सेमी , शोभा घारे ।
10." अनटाईटल " अम्लांकन और उत्कीर्णन 25X 30 सेमी, शोभा घारे ।
11. " नेचर– I I I" अम्लांकन 25X 30 सेमी , शोभा घारे ।
12. " नेचर–v " ड्राई पाईंट/ उत्कीर्णन , 50X 50 सेमी ,शोभा घारे ।
13 ." नेचर– I " रंगीन अम्लांकन 25X 50 सेमी , प्रीति तामोट ।
14." माउंटटेन" अम्लांकन /एक्वाटिंट 35X 50 सेमी , शोभा घारे ।
15." नेचर " गहरा अम्लांकन 8"X 12" , प्रीति तामोट ।
16. " नेचर " अम्लांकन /एक्वाटिंट 40X 50 सेमी, प्रीति तामोट ।
17. " लैण्ड स्केप " अम्लांकन , प्रीति तामोट ।
18. " ...." अम्लांकन 40X 60 सेमी , प्रीति तामोट ।
19. " नेचर X " अम्लांकन 50X 60 सेमी, प्रीति तामोट ।
20. " नेचर X I " अम्लांकन /विस्कोसिटी , प्रीति तामोट ।
21. " आनटाईटल " अम्लांकन 100X 50 सेमी, राजेश अम्बालकर ।
22. "आनटाईटल " अम्लांकन 35X 50 सेमी , राजेश अम्बालकर ।
23. " आनटाईटल " अम्लांकन, विशाखा आपटे ।
24. " आनटाईटल " अम्लांकन , विशाखा आपटे ।

25. " आनटाईटल " रंगीन अम्लांकन , 100X 100 सेमी, विशाखा आपटे ।

26. " कन्फ्यूजन " अम्लांकन , 50X 60 सेमी , अमित चक्रवर्ती ।

27. " आनटाईटल "इन्टाग्लीयो , 56X 56 सेमी , अर्चना हाण्डे ।

28. " आनटाईटल " लिथोग्राफी , 71X 56 सेमी , पारथो पी . शर्मा ।

29. " नेचर VII " अम्लांकन / एक्वाटिंट 150X 100 सेमी , राकेश वानी ।

30. " ...." अम्लांकन/ हस्तरंग , 35X 50 सेमी , राकेश वानी ।

31. " नेचर –X " इन्टाग्लीयो , 50X 70 सेमी , राकेश वानी ।

32. " ...." अम्लांकन / विस्कोसीटी , 50X 80 सेमी , राकेश वानी ।

33. " ऑनटाईटल " इन्टागलियो , 97X 49 सेमी , अर्चना हाण्डे ।

34. " आनटाईटल " अम्लांकन /एक्वाटिंट , 33X 29 सेमी , अर्चना हाण्डे ।

35. " आनटाईटल " एक्वांटिंट , 150X 100 सेमी, सीमा गुरैया ।

36. " स्टीचेस " अम्लांकन , 56X 72 सेमी, कविता साह ।

37. " .... " अम्लांकन , 75X 100 सेमी , महेश प्रजापति ।

38. "................... " सेरिग्राफी , महेश प्रजापति ।

39. " ...." अम्लांकन / एक्वांटिंट , 50X 50 सेमी, सेन्थील नाथन ।

40. "......................" अम्लांकन/एक्वांटिंट , 50X 50 सेमी, सेन्थील नाथन ।

41. " द ट्रूथ " अम्लांकन/एक्वांटिंट , 100X 50 सेमी, रवि नारायण गुप्ता ।

42. " इमेज " अम्लांकन/एक्वांटिंट , 50X 50 सेमी, रवि नारायण गुप्ता ।

43. " फेनटीज्म ऑफ लाईफ "अम्लांकन/एक्वांटिंट, 50X 50 सेमी, रवि नारायण गुप्ता ।

44. "टुवाड ब्राइटनेश "अम्लांकन/ एक्वांटिंट , 75X 100 सेमी , रवि नारायण गुप्ता ।

45. " लाईफ " ड्राई पाइंट , 33X 25 सेमी , रवि नारायण गुप्ता ।

46. " सेरेमोनी " अम्लांकन , 33X 50 सेमी, रवि नारायण गुप्ता ।

47. " आध्यात्म'–।" रंगीन अम्लांकन , 35X 50 सेमी, राजेश कलशी ।

48. " पंचतत्व" अम्लांकन , 35X 50 सेमी,राजेश कलशी ।

49. " पंचभूत " अम्लांकन / एक्वांटिंट 35X 50 सेमी, राजेश कलशी ।

50. " आध्यात्म –।। " अम्लांकन 35X 50 सेमी, राजेश कलशी ।

51. " आध्यात्म –X " इन्टाग्लीयो , राजेश कलशी ।

52. " आध्यात्म –X। " इन्टाग्लीयो , राजेश कलशी ।

53. " आध्यात्म–X।।" इन्टाग्लीयो , राजेश कलशी ।

54. " ...." फोटो अम्लांकन , प्रशांत फिरंगी ।

55. " आनटाईटल " सेरीग्राफी , 30X 40 सेमी, विकास ।

56. " ....": फोटो अम्लांकन,प्रशांत फिरंगी ।

57. " आनटाईटल " सेरीग्राफी , 30X 40 सेमी, विकास ।

58. " ...." इन्टाग्लीयो , आदिती सांगवान ।

59. " ...." इन्टाग्लीयो , आदिती सांगवान ।

60. " ...." इन्टाग्लीयो, आदिती सांगवान ।

61. " अनटाईटल " काष्ठ उत्कीर्णन " 120X 240 सेमी, नवीन कुमार।

62. " अनटाईटल " काष्ठ उत्कीर्णन" 120X 240 सेमी, नवीन कुमार ।

63. " ...." डिजीटल प्रीन्ट , 60X 80 सेमी ,शरद कुमार कॉवरे ।

64. "..................." रंगीन इन्ताग्लीओ , 100X 50 सेमी , शरद कुमार कॉवरे ।

65. " आनटाईटल " अम्लांकन/वीस्कोसीटी, 8X 10 सेमी, अनंत कुमार साहू ।

66. " ...." लिथोग्राफी , अनंत कुमार साहू ।

67. " ...." अम्लाकन , 10X 10 सेमी , अनंत कुमार साहू ।

68." एनजोए " अम्लांकन , 32X 49 सेमी, रविन्द्र शंकर रॉय ।

69. " ...." अम्लांकन/एक्वांटींट , 50X 100 सेमी, शरद कुमार ।

70. " मराही देवी " सेरीग्राफी , 55X 72 सेमी ,जनगढ सिंह श्याम ।

71. " ...." अम्लांकन , 33X 50 सेमी, आनंद कुमार श्याम ।

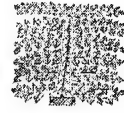
72. " काली मॉ " सेरिग्राफी , .जनगढ सिंह श्याम ।

73. " ...." लिथोग्राफी , 35X 49 सेमी ,आनंद सिंह श्याम ।

खण्ड–ख

74. "भारत भवन के प्रथम निदेशक तथा प्रसिद्ध कलाकार स्व0 जगदीश स्वामिनाथन ।

75. "गुम्बद पर पेन्टीग करते स्व0 जे. स्वामीनाथन के साथ कर्मचारी भारत भवन ।

76. "भारत भवन के उद्घाटन अवसर पर बंगाली नात्यकार शम्भू मित्रा एवं रश्मी बाजपेयी (नटरंग– प्रत्रिका के सम्पादक) से भेंट करती तत्कालीन प्रधानमंत्री स्व0 इंदिरा गॉधी ।

77. " भारत भवन के कुछ कलाकार ।
78." छापाचित्र के अवलोकन करते मंजीत बाबा साथ में छापाकार सिमा गुरैया , प्रीति तामोट और श्रीधर यैयर ।
79. " लिथोप्रिंट निकालते आस्ट्रेलिया के छापाकार बिग लगा टाटा ।
80. " लिथो डेमोट्रेशन देते कलाकार आकबर पदमसी साथ में सीमा गुरैया , कलाकार युसूफ और लखन सिंह यादव ।
81. " चित्रकला शिविर में चित्रकारी करते आदिवासी कलाकार ।
82. "शोधार्थी के छापाचित्र के अवलोकन करते सुप्रसिद्ध कलाकार एस. एच. रजा के साथ स्वयं शोधार्थी रवि नारायण गुप्ता ।
83. शोधार्थी के छापाचित्र के अवलोकन करते सुप्रसिद्ध कलाकार एस. एच.रजा के साथ स्वयं शोधार्थी रवि नारायण गुप्ता और छापाकार देवाशीश मुखर्जी ।
85. चित्रकला संग्रहालय (रुपंकर) भारत भवन , भोपाल ।
86. चित्रकला संग्रहालय (रुपंकर) भारत भवन , भोपाल ।
87. ग्राफिक्स कार्यशाला, भारत भवन , भोपाल ।
88. ग्राफिक्स कार्यशाला में स्थित लिथोस्टोन ग्राइण्ड करने का खुला स्थान ।
89. स्क्रीन प्रिंटिंग कार्यशाला , भारत भवन , भोपाल ।
90. (i,ii,iii,iv,v) – लोककला एवं आदिवासी कला संग्रहालय में संग्रहीत विभिन्न प्रकार
91. पुस्तकालय में तकनीकी सहायक के पद पर कार्यरत के.एल. कुशवाहा , भारत भवन की कलाकृति के छाया चित्र , भारत भवन , भोपाल ।
92. पुस्तकालय (अनहद) का एक दृश्य , भारत भवन ।
93. खुले स्थान पर प्रदर्शित सेरेमिक के मूर्तिकलाएँ , भारत भवन ।
94. सेरेमिक कार्यशाला , भारत भवन ।
95. फुर्सत के समय , भारत भवन में कार्यरत कर्मचारी ।
96. कविता (वागर्थ) एवं शास्त्रीय संगीत व वाद्ययंत्र संग्रहालय (अनहद) ।
97. खुला नाटक पंडाल (वहीरंग) रंग मण्डल , भारत भवन ।

अध्याय प्रथम

भारत भवन की स्थापना एवं उद्देश्य

भारत भवन
का उद्घाटन
प्रधान मंत्री
श्रीमती इंदिरा गांधी
द्वारा माघ 24 शाके 1903
13 फरवरी 1982 को
सम्पन्न हुआ।

अध्याय प्रथम

भारत भवन की स्थापना एवं उद्देश्य

विश्व विख्यात भारत देश की अपनी अलग पहचान आज सारी दुनिया के सामने हें यह भारत देश किसी एक या दो शहरों, गाँव या कस्बे से नहीं बल्कि अपनी ''अनेकता में एकता'' से भरे नगरों, गाँव व कस्बों के कारण पहचाना जाता है। इस देश का हर एक नगर प्रसिद्धी को छूता हुआ अपनी एक अलग पहचान रखता हैं। परन्तु भारत के हृदय में अर्थात मध्य क्षेत्र में एक विशाल प्रदेश स्थित है। जिसे हम ''मध्य प्रदेश'' के नाम से जानते है। इस मध्य प्रदेश की राजधानी है भोपाल।

भोपाल यह **राजा भोज** के द्वारा बसाया नगर है। राजा भोज ने नगर निर्माण की शुरूवात भोजपुरी नगर से की थी। जोकि आज भी अपना अस्तित्व कायम रखे हुए है। भोपाल तो इस नगर से पर्याप्त दूरी पर स्थित है। जिसमे नवीन निर्माण चलतें आज भोपाल का सौंदर्यात्मक रूप सामने दिख रहा है। राजा भोज द्वारा बसाया यह नगर कई नैसर्गिक प्राकृतिक खूबसूरती से भरा है। आज भी इसके आस–पास कई छोटे–बड़े ताल स्थित है। पहाड़ी हिल और टेकरी से तो मानो इसका सौन्दर्य और निखर जाता है। जिसमें बड़ा तालाब और छोटा तालाब प्रमुख है। तो श्यामलाहिल ईदगाह पहाड़ी, अरेरा हिल तथा मनभावना की टेकरी तो भोपाल का सौन्दर्यात्मक निखार बढ़ाती सी दिखती है।

भोपाल, यह नाम भोपाल का आज का अर्थात वर्तमान का नाम है। परन्तु प्राचीन काल में यह नगर ''सिहोर'' जिले की तहसील के रूप में प्रख्यात था। इसी पुरानन काल में यह नगर विशेषतः गर्दा, जर्दा और पर्दा इन के लिये प्रसिद्ध था। प्राचीन काल से ही यह नगर संस्कृति, सभ्यता को अपने में समेटे अपनी पहचान बनाये हुए हैं इसके अलावा भोपाल के आस–पास के क्षेत्रों में भोजपुर उदयगिरी, साँची, भीमवाटिका आदि आते है।

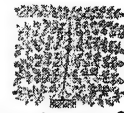
अब हम भोपाल के दार्शनिक स्थलों पर एक नजर डाले तो '' बिड़ला मंदिर व बिड़ला म्युजियम (संग्रहालय), मछली घर, राष्ट्रीय मानव संग्रहालय,

पुरातत्व संग्रहालय सुंदरम् बाग–बगीचे आदि मुख्य है। मौलाना आजाद इंजीनियरिंग कॉलेज, पॉलिटेकनीक और बरकतउल्ला विश्वविद्यालय यहाँ के प्रमुख शैक्षणिक केन्द्र है।

यह एक परिपूर्ण औद्योगिक नगरी है। प्रसिद्ध बी0एच0ई0एल0 (B.H.E.L.) कारखाना मण्डीदीप के अनेको कारखाने प्रमुख है। इसी प्रकार वातावरण को हल्का–फुल्का व संतुलित बनाने पर्यावरण संरक्षण के अंतर्गत अनेको पार्को का निर्माण किया है। खूबसूरत साफ–सुथरी व एक सी सड़के बनाई गयी है। सड़को के बीच में पेड़ लगाये गये है। जो सड़को की जान है। भोपाल की लम्बी खूबसूरत बहुमंजिला इमारतें व्यस्थित बाजार जो भोपाल का आकर्षक बनाते है। सौन्दर्यात्मक दृष्टिकोण से देखे तो यह भरपूर सुन्दर है, यहाँ की सभ्य समाज, हमारी सरकार भोपाल की ओर भी सुन्दर बनाने में लगी है। स्व. इंदिरा गाँधी ने भोपाल यात्रा के दौरान कहा था– *"भोपाल सुन्दर है, इसे और सुन्दर बनाइये"* इनके सबके बीच भोपाल का सबसे बड़ा आकर्षण है। "भारत भवन" यह मध्य प्रदेश का नहीं वरन् भारत के मुख्य आकर्षणों में से एक है।

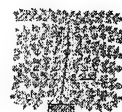
स्थिति एवं स्वरूप

कलाओं का संगम भारत भवन अत्यन्त मनोहारी परिदृश्य में स्थित है– एक हल्का सा ढलुआ पठार, जो भोपाल की बड़ी झील और उसके पार फैले ऐतिहासिक नगर भोपाल को निहारता हैं इस अदभुद स्थापत्य की स्थापना की रचना विश्वविख्यात वास्तुशिल्प "चार्ल्स कोरिया" ने की हैं।[1]

कोरिया का मानना हैं कि इस परियोजना में अपने रूप की कल्पना स्वतः ही निहित थी। इन्होंने बड़ी झील की दिशा मे उतरते हुए उद्यानों की एक श्रृंखला की कल्पना की थी, जो वर्तमान के भारत भवन की स्थिति को देखते हुए पूरा हो जाता हैं भ्रमण हेतु आप भारत भावन की ऊपरी सतह से प्रवेश करते है और उसके विभिन्न हिस्सों तक पहुंचने के लिए प्रांगणों के एक विन्यास के बीच से गुजरते हुए उसके पीढ़िकानुमा मेरूदण्ड की दिशा में पहुंचते हैं भवन के सारे हिस्से अपने आप परिभाषित होते चलते है। इसी के साथ वे अत्यन्त सहजता के

साथ एक दूसरे से जुड़े हुए है, वास्तुशिल्प चार्ल्स कोरिया की यह आकांक्षा रही है कि स्थापत्य का प्रभाव एक नीरस और औपचारिक संग्रहालय का प्रतिछवी न होकर रमणीयता का हों, उसमें एक आकस्मिकता निरन्तर बनी रहें।

भारत भवन की योजना के अनुसार निर्माण कार्य का आरम्भ मई सन् 1979 से प्रारम्भ होकर यह कार्य फरवरी सन् 1982 में समाप्त हुआ। विश्व प्रसिद्ध वास्तुकार चौल्स कोरिया के संरक्षण तथा आदेशानुसार इसे कार्यान्वित कराया गया। योजना के आधार पर भारत भवन को कई गलियारों में बांटा गया हैं। जो कि कलापूर्ण हैं। यह गलियारे भिन्न–भिन्न कला विभागों को दिये गये हैं। इस गलियारों से हम अन्य कला मण्डपों में पहुँचते हैं। 13 फरवरी सन् 1982 को इस भारत भवन कला मण्डल का उद्घाटन स्वः श्रीमती इंदिरा गाँधी जी के हाथों सम्पन्न हुआ था, जो उस समय भारत की प्रधानमंत्री पद पर आसीन थी।

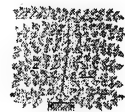
इस कला मण्डप की निर्माण राजधानी परियोजना प्रशासन के योगदान में हुई हैं। उस समय श्री एन0 सी0 जैन अधीक्षण यंत्री, कार्यपालन यंत्री, श्री एम0 कृपलानी, जी0 एस00 ठाकुर, श्री डी0 एस0 भदौरिया थे, सहायक यंत्री व उपयंत्री श्री डी0 एन0 नगर थे, निर्माण एजेन्सी "पुरी–कॉन्ट्रेक्टर एवं दिल्ली इंजीनियर" के सहयोग से इस विशाल योजना को इतने कम समय मे कार्यान्वित किया गया। इन कार्यकर्ताओं के अपूर्व योगदान से भारत भवन भारत का ही नहीं वरन् विश्व का भी सुविख्यात, गौरवपूर्ण कला मण्डप बन सका। इस भवन निर्माण के दौरन 2,50,000 घनफूट चट्टान काटी गयी। निर्माण में 1,50,000 बोरी सीमेन्ट और 500 टन लोहे का उपयोग हुआ। पत्थर का काम करने में विशेष रूप से दक्ष "60" मिस्त्रियों ने लगभग 200 मजदूरों की मद्द से यह निर्माण कार्य पूरा किया। इस भवन निर्माण में 194 लाख रूपयों की लागत आयी।[2]

श्री चार्ल्स कोरिया की कल्पना के अनुरूप भारत भवन के उद्यान यहाँ आने वाले दर्शकों के आकर्षक का केन्द्र बने हैं और अब यह कला केन्द्र भोपाल की ही नहीं, बल्कि मध्यप्रदेश की प्रसिद्धियों में शामिल है, श्री कोरिया के अनुसार इन उद्यानों और प्रांगणों का एक और भी उद्देश्य हैं ज्यादातर संग्रहालय अपनी कला वस्तुओं और अन्य सामग्री से दर्शक को इस तरह आकृष्ट करते हैं कि

लोग एक किस्म के *म्यूजीयम का शॅक* (Museum Shock) के शिकार हो जाते हैं। भारत भवन के मनोरम प्रागण और उद्यान जो दिर्घाओं को आपस में जोड़ते हैं वही दर्शकों को उक्त *शॅक* से बचाते हैं

भारत भवन बहुकला केन्द्र है। जिसका उददेश्य साहित्यिक रूपांकन और दर्शनधर्मी कलाओं में एक दूसरें के सन्निध्य में लाना हैं ताकि उनके बीच एक रचनात्मक अन्तः–क्रिया की स्थिति बन सके। वह अपने समय की अभिव्यक्ती गवेषणा, विचार और प्रयोगशिलता के लिये एक अवकाश की वातावरण रचने को निरन्तर सक्रिय है, भारत–भवन और आकांक्षा ललितकला, साहित्य ,रंगमंच, नृत्य और सार्थक, ऐतिहासिक और कल्पनाशील तथा विचारोत्तेजक और अन्तदृष्टिपूर्ण योगदान को उत्सुक समुदाय के लिये रचनात्मक और वातावरण उपलब्ध कराने की हैं भारत–भवन उस समूचे कतित्व का आश्रय–स्थल बनने के लिये प्रयत्नशील हैं जो हमारे नगरों, ग्रामों और जंगलों में रचा जा रहा हैं, और जो श्रेष्ठ हैं तथा स्थायी महत्व का हैं वह कलाकार समुदाय के गौरव, संघर्षो और व्यवस्थाओं तथा उनकी पृष्टीयों को स्थापित करने के लिये आशवासन है, वह प्रयोगधर्मी रचनात्मक पुरातत्व और परम्परा के अन्वेषण तथा नये सांस्कृतिक उन्मेष में व्यापक हिस्सेदारी का केन्द्र है।

भारत–भवन (रूपकंर) का उद्देश्य

भारत–भवन चित्रकला, मूर्तीकला, राग, संगीत, अभिनय, मुद्राओं, रंगाकार और कविताओं का ऐसा घर हैं जहाँ शब्दों, रंगो, स्वरों, शरीरों आदि पत्थरों का सामूहिक परिवार वास करता हैं तथा भारत–भवन समकालीन लोककला, आदिवासी कला व नागर कला का संगम स्थल हैं जो आपने आप में विलक्ष हैं।

कला के विकास के लिये एक माहौल की आवश्यकता होती हैं या हम यूँ कहे कि कला की जिस प्रकार संरक्षण तथा विकास का पथ मिलना चाहिये उस स्थान का वातावरण भारत–भवन जैसा ही होना चाहिये, जहाँ साधारण मानव कुछ सीख कर प्रशिक्षण प्राप्त कर वह बहुआयामी उद्देश्य को लेकर कृति का सृजन करता है या रचना करना सिखता है और अपनी कला तथा रचनाओं से समकालीन कला में अपना प्रभाव दिखाता हैं और नये पथ की ओर अग्रसर होता

हैं ऐसे ही कला क्षेत्र को भारत भवन (रूपकंर) नाम दिया गया हैं जिसका निर्माण चार्ल्स कोरिया के मार्ग दर्शन से हुआ हैं रूपांकर की स्थापना मध्य प्रदेश शासन के सूझाव से की गई एवं लोककला संग्रह योजना भारत भवन के शुरू– आती निदेशक श्री जे0 स्वामीनाथन जी की हैं तथा उन्हीं के परिचालन से यह योजना हमें कला भिन्न आयामों से परिचित कराती हैं।

भारत भवन की लोक–कला का संग्रह इस उद्देश्य को सामने रखकर किया गया हैं कि विभिन्न लोक जातियों द्वारा धार्मिक सामाजिक उत्सवों पर संयुक्त होने वाली समसामयिक वस्तुएँ जो सौदर्यपुरक दृष्टि से भी बनाई गई हो और जो कलात्मक अस्तित्व भी रखते हों , ऐसी वस्तु को एकत्रित करके संग्रहित करना, लोककला तथा नागर कला को समकालीन के सामने प्रस्तुत करना इस संग्रह का उद्देश्य था।

रूपंकर ने कलाकृतियों के चयन के लिये मध्यप्रदेश के विभिन्न जिलों से संग्रह किया हैं।यह जिले प्रदेश में हिन्दी भाषा की बोलियों और आदिवासी भाषाओं का चयन में रखकर चुने गए हैं।

कला में तकनीकों के प्रचलन को बताना ही इसका मुख्य उद्देश्य हैं। जिसके लिये समय–समय पर प्रशिक्षण भी दिया जाता है इसमें चाहे सिरेमिक हो, टेराकोटा हों प्रिंटिग व ग्राफिक्स से रूपकंर, यह सभी तकनीके किसी स्थान विशेष को प्रदर्शित नहीं करती हैं। वरन् इसका अपने आप में होना ही कला की पूर्णतः को दर्शाता है। जिसे हम किसी प्रदेश व आचंल से संबधित नहीं कर सकते व्यक्ति विशेष की अनुभूति ही इसमें मायने रखती हैं।

संग्रहित वे कलाकृतियां जिनका तत्कालिन भौतिक प्रयोजन नहीं है, लेकिन उनका स्वास्थ पराभौतिक हैं। उनका परिचय संक्षिप्त में जो निम्नलिखित है।

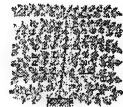
1. विभिन्न चित्र चाहे वे धार्मिक भावनाओं से उत्प्रेरित हो अथवा केवल कला सौन्दर्य भावना से।
2. देवी देवताओं की 'टेराकोटा' और मिट्टी की जिनमें खिलौने भी शामिल है।
3. देवी देवताओं का काष्ठ शिल्प मूर्ति स्मारक स्तम्भ।

4. गोदना।
5. मुखौटे।
6. देवी देवताओं और जानवरों की कान्स और धातु की बनी मूर्तियाँ।
7. घास, बेत और बाँस, भूस से भरी कपड़े की बनी मूर्तियाँ और खिलौने।

इन कलाकृतियों के संग्रह रूपंकर ने मध्य प्रदेश के कलाकारों और स्थानीय नागरिकों के सहयोग से किया गया।

भारत–भवन के लोक कला संग्रहालय नागरी व आदिवासी कलाओं का संगम स्थल है। जो हमारे समाज पर छाई रहती थी। आधुनिकता के बहते कदमों ने इसे उस लोक अभिव्यक्तियों को पुनः जागृत करके समाज में फिर वहीं स्थान देना है। और नागरीय कलाकारों को उस लोक कलाकारों के प्रति जागरूक पैदा करना है। जिसका स्वरूप सिमट गया है।

इसी प्रतिरूप को सामने रखकर इस संग्रहालय की योजना बनाई गई। लोक या आदिवासी कलाएँ सामूहिक कलाएँ है, जो सामाजिक मान्यता मुख्य रूप से ढ़ाली जाती है। जबकि नगरी कला व्यक्तिगत कला होती है। भारत–भवन उन सामाजिक मान्यता के अनुरूप ढ़ाली गई कलाकृतियों को तो प्रमुख रूप से महत्व देता ही है, परन्तु व्यक्तिगत रूप से ढ़ाली गई कलाओ को भी नहीं नकारता है। अतः ये व्यक्ति के अमुख स्वयं को अनुभव से उत्प्रेरित कला को महत्व देना ही भारत–भवन के उद्देश्य में शामिल है। जीवन सें संबधित छोटी–छोटी घटनाएँ व अनुभवों, पेंटिग की प्रदर्शनियों और शिवरों के माध्यमों से लोगों को व कलाजगत के भव्य कलाकारों को अवगत कराना इसके उद्देश्य में शामिल है।

भारत–भवन में रखी गई कलाएँ, उन लोक व आदिवासी कलाओं को समय के साथ–साथ लेकर चल रहीं है यदि यह लोक कला कें संग्रह न होता तो हम बेगलूर के चित्रों में रंगों की चापों की व्योमव्यापी खेल को, मैलत कुम्हार के विचित्र बुलबुले हाथी जो मटकों में रूपांतरण का नतीजा है। भूरी बाई के चित्र जिनमें रेखायें नृत्य आज "एस0 एच0 रज़ा को व मकबुल फिदा हुसैन को

जिन उँचाईयो में पाते है उनमें भारत–भवन का विशेष योगदान रहा है। जो कला को सृजित कर आगे बढ़ गये, जिन्होने फिर पीछे मुड़ कर नहीं देखा।

भारत–भवन के कला के क्षेत्र में उपादेयता

मध्यप्रदेश का गौरवपूर्ण कला मण्डल भारत–भवन, एक नहीं अनेकों कलाओं का मंदिर है, जहाँ हम अनेको कलाओं का एक साथ दर्शन कर सकते है। यह कलाऐ अनेकों क्षेत्रों की वैभिद्य कलाओं के वैभव का दर्शन कराती है और उन कालाओं के जानने समझनें में कलाकारों का रूझान बढ़ाती है, और यह दर्शाती है कि हमारे भारत की यह कलाऐ कितनी महत्वपूर्ण है। जो भारत का एक स्वतंत्र परिचय देती है और एक महत्वपूर्ण स्थान निर्धारित करती है।

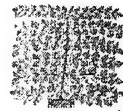
कला संग्रहालय प्रदेश के विभिन्न अंचलों की कला को संग्रहित करता है। जिसमें हम आंचलिक कलाओं को जानने परखने की, उनकी विशेषताओं को, उन कलाओं के आधार को जानने का मौका मिलता है। विभिन्न कलाओं में समानता देखने को तथा मिट्टी के विभिन्न रूप व अंकन प्रक्रिया को जानने का मौका मिलता है।

रूपंकर भारत के समकालिक कला की एक व्यापक प्रस्तुति है। अर्थात इनमें कलाकारों की कृतियों को चाहे वे नागर क्षेत्रों में हो अथवा ग्रामीण संदर्भ में काम कर रहे हो, की कृतियों को एक साथ पेश कर सकें। इस दृष्टिकोण से हम ऐतिहासिकता को प्रदर्शित कर सकते है और सृजनात्मकता स्त्रोंतों के निकट पहुँच सकते है। इनमें कला की प्राथमिकता तो बनी रहती है और इसके द्वारा अलग–अलग युगों और समाज में पनप रहीं– अभिव्यक्तियों से परिचय होने का मौका मिलता है। अतः संग्रह में शताब्दी के अंतिम चरण में विकसित हो रहीं कलात्मक सृजन और समकालिन भारत में पनप रही विभिन्न संस्कृतियों कलाकारों को एक साथ देखा जा सकता है। तथा संग्रह कलाकारों द्वारा किये जा रहे हो या किसी बड़े शहर में कलाकृतियों को एक साथ प्रदर्शित करना और यह जाहिर करना की लोक कलाकार नागर कलाकारों के समतुल्य है। कल्पना की उड़ान अकेले नागर कलाकार का ही सिर्फ नहीं है। लोक कलाकारों को भी कल्पना की उड़ान करने का हक है। नहीं तो आधुनिक के धुन्ध में शायद एक

समय ऐसा आता की लोक कला का अवश्य अन्त हो जाता। लोक कला तभी तक जीवित रह सकती जब तक की उसके प्रशंसक रहे और यदि इस तरह संग्रह का निर्माण होता रहा तो सदा लोक कला के निकट रहेंगे। अगर इस तरह का संग्रह नहीं होता तो शायद हम बेलगुर की चित्र, मेहत कुम्हार के चुलबुल हाथी, भूरि बाई के चित्रों का नृत्य करती रेखाएं या फिर मिट्टी बाई का रिलीफ जिसमें पशु जमीन पर खड़े आकाशोन्मुख हो अधर में टंगे है, शायद ही हम इन कलाकारों को देख पाते। यह संग्रह हमें ग्रामीण समाज की वैवाहिक प्रक्रिया, कलाकर्म की प्रक्रिया और जीवन शैलियों के साथ–साथ सामाजिक, धार्मिक, परम्परिक प्रक्रिया से परिचित कराती है और हमें हर स्थान की संस्कृति एक साथ देखने को मिलती है। जिसका हमें पहले कभी ऐहसास भी नहीं था कि हमारे प्रदेश में भी इतनी सांस्कृतिक सम्प्रदा है।

अतः यह संग्रह हमारे अध्ययन की दृष्टि से तो महत्वपूर्ण है ही और हमारे आने वाली नई पीढ़ी को भी यह संग्रह उनकी पुरानी पीढ़ी और संस्कृति से परिचित करता रहेगा अर्थात इस संग्रह से हमें तो फायदा है ही साथ ही साथ वह तमाम कलाकार जिन्हें यह मालूम भी नहीं की वह कोई विशेष कलाकर्म कर रहें है और न ही हमें मालूम होता कि ग्रामीण अंचलों में भी कलात्मक पक्ष कितना सशक्त है, जिसे वर्षो से नजर अंदाज किया जाता था। आज वही कलाकार को कला में सर्वोतम स्थान मिलना सम्भव हो पाया है, जो शायद ही मिल पाता।

अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति का दूसरा पहलू

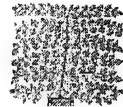
क्योंकि भारत–भवन समय–समय पर लोक व आदिवासी कला शिविरों की आयोजन करता आया है जिससे लोक कलाकारों को अपने कलात्मक पहलू को उजागर करने का मौका मिलता है और इन शिविरों के अंतर्गत कलाकारों को देश–विदेश में जाकर अपनी कला और संस्कृति प्रदर्शित करने का मौका मिला है। पिछले कई सालों में मास्टर ऑफ क्रास्ट मेन की उपाधि भी मध्य प्रदेश के कलाकारों को मिलती रही है। और कई कलाकारों को शिविर सम्मान से भी विभूषित किया गया है। भारत–भवन के सम्पर्क में आने से कई कलाकारों जैसे

जनगढ सिंह श्याम, आनंद सिंह श्याम, आदि इन्हें नए–नए माध्यमों में काम करने का मौका मिलता है।

जिसमें कलाकर्म में तो प्रचार–प्रसार तथा उन्नति हुई है। साथ ही उन्हें काफी ख्याति भी प्राप्त की है। अतः यह संग्रह हमारे लिए तो उपयोगी है। साथ ही साथ आदिवासी कलाकारों के लिये भी वरदान साबित हुआ है।

भारत–भवन के लोक कला संग्रहालय में सात–सात कक्षों में यह शिल्प विभिन्न स्थानों पर रखे गये है। यह शिल्पों के साथ भी इस व्यवस्थित तरीके से रखे गये है, जो कभी आकृति के आकार, स्थान विशेष या जाति विशेष, रंग विशेष के आधार पर रखे जाते है, जिससे कलाकृति देखने में व्यवस्थित लगते है इस लोक कला संग्रहालय से मिलता–जुलता और एक संग्रहालय भोपाल में स्थित है जोकि केवल मिट्टी शिल्प का संग्रह है जो भारत–भवन के मिट्टी शिल्पों से साम्यता रखते है। जिसका नाम "इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मानव संग्रहालय" जिसे "मूक्ताकाश" भी कहा जाता है। मूक्ताकाश मुख्यतः जनजातिय, आवास योजना, उपकरण, वाद्य यंत्र कलाकारी सामाजिकता आदि के बारें में हम आसानी से जान सकते है। यहाँ टेराकोटा के शिल्प खुले आकाश के तले रखे गये है। जिससे यह शिल्प बहुत असूरक्षीत लगते है। अधिक मात्रा में ये क्षतिग्रस्त हो गये है। इन अनमोल संग्रह की सुरक्षा उतनी नहीं होती जितनी आवश्यकता है।

परन्तु भारत–भवन में यह बात कहीं देखने को नहीं मिलती। भारत–भवन एक बन्द संग्रहालय है, जिसमें संग्रहित शिल्प व चित्रकला का उचित रख–रखाव किया जाता है। यहाँ के शिल्पकला संग्रह 1982 में उद्घाटन हुआ था तब से अपने वास्तविक रूप में रखे है।

संग्रहालय को जरूरत

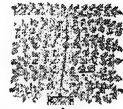
संग्रह के कुछ पहलुओं को देखा जाए तो संग्रह के देखरेख में कुछ कमियाँ नजर आती है। किसी संग्रह को केवल बन्द कमरे में रख देने से ही सुरक्षित समझना ठीक नहीं होगा। हम यह तो सोच सकते है कि यह संग्रहित शिल्प अगर कलाकार के पास या कलाकारों की देखरेख पर रहते तो इनकी

रंगत कुछ और ही होती। उस पर कम से कम जाले तो न लगे होते। वह उनके रंग तो नहीं उड़ने देते। अगर उनका रंग उड़ जाता तो प्राकृतिक रंग अथवा गेरू व्यारा दुबारा रंगत किया जाते। अन्तर तो पड़ता है– संग्रहित शिल्प और कलाकारों के पास रखे शिल्पों में।

कुछ उदाहरण अति आवश्यक है– जैसे शहड़ोल के कलाकार द्वारा बनाई गई "धार्मिक प्रतिम देवी" शिर्षक को अगर हम देखे तो पायेगे की आकर्षक गुच्ची, पत्थर (गुच्ची के बराबर) से अभिकृत यह "देवी" जिसका पूरा शरीर श्रृंगार किया गया था कलान्तर में या अब उसके कान में एक कुण्डल बचा है। गले के हार के कुछ पत्थर ऐसे गिर गये है, जिसे देखने से लगता है, शायद यह गढ़्ढे द्वारा ही अंलकृत की गई है।

नागर व लोक कलाकारों को प्रोत्साहन

भारत–भवन के संग्रहालय में संग्रहित को स्थान विशेष पर जाकर लाया गया है और उन कलाकारों को भारत–भवन आज भी अपनी तरफ से हर संभव कोशिश कर उन्हें प्रोत्साहित करता है। भारत–भवन शिविरों का आयोजन लगातार करता आया है। जिसमें लोक कलाकारों को आमंत्रित करता है और कलाकार को कला तैयार करते हुए कला और चितेरे को एक साथ प्रस्तुत करता है। साथ ही स्थानीय नागरिकों और विद्यार्थियों को इसका लाभ प्राप्त होता है।

भारत–भवन में सिरेमिक, चित्रकल, ग्राफिक्स और धातु शिल्प के लिये नियमित शिविरों का आयोजन होता है। संस्था ने इन कलाओं को उभारने के लिये, प्रदर्शन के लिये शिविर शैली चुनी है। जिसमें अनेक नागरी और आदिवासी कलाकारों के अलावा देश–विदेश की कला संस्थाओं के छात्र–छात्रायें भी शामिल होते है।

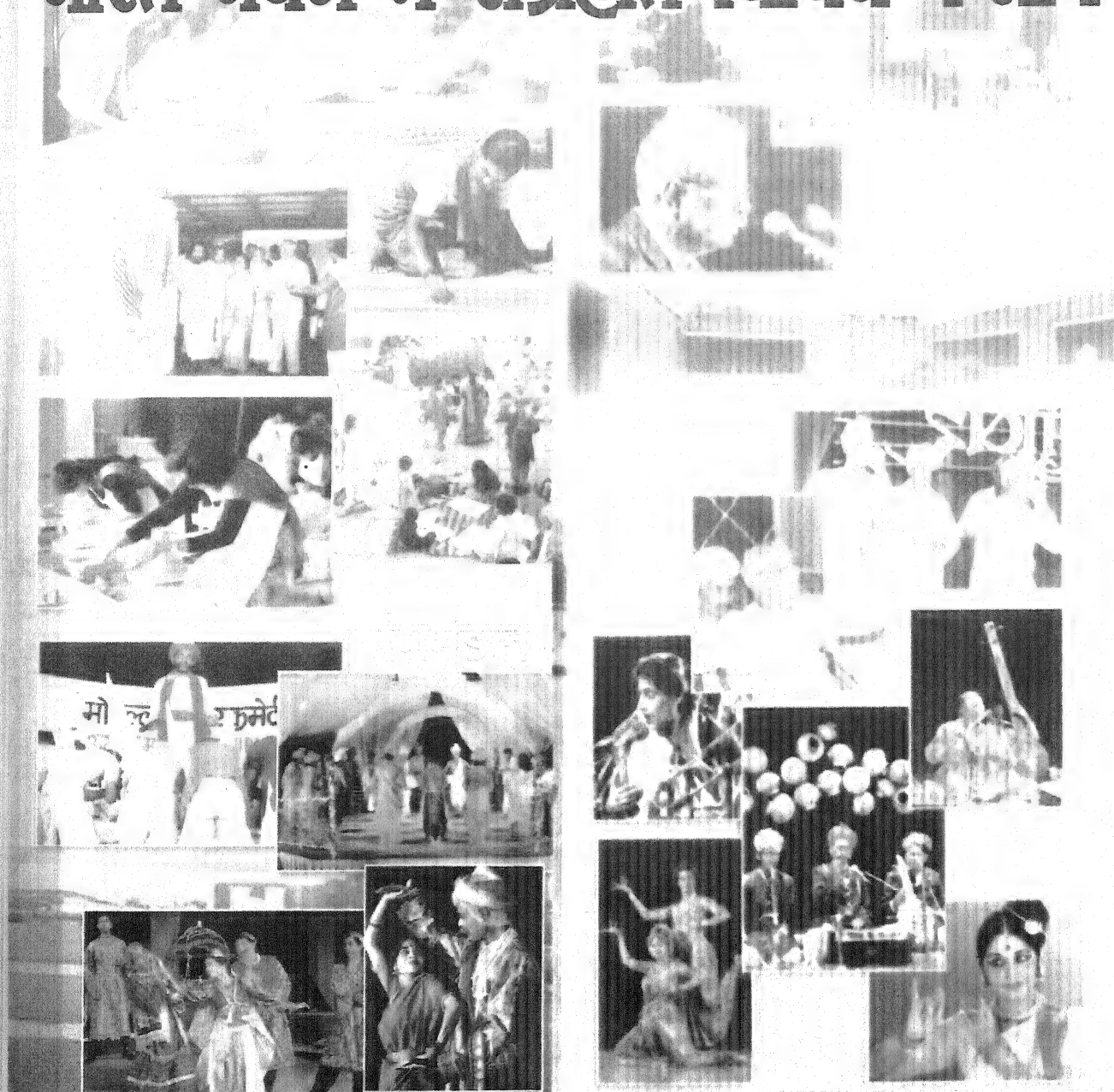
अन्ततः इन सभी प्रोत्साहन के बाबजूद कुछ प्रान्तीय कलाकारों का यह मानना है कि, जितना बाकि कलाओं को उभारने का प्रयास होते है, उतना मिट्टी शिल्प कला के प्रति भारत–भवन एक तरफा रूख है। इस कला के प्रति भारत–भवन ने कम ही देखा है। उसे अन्य कलाओं से कम प्रोत्साहन मिला है।

कलाकारों का इस तरह से व्याख्या करना कुछ हद तक तब सही लगता है जब हम "ध्रुव शुक्ला" के लिखित "भारत–भवन कलाओं का घर" पुस्तक में भारत–भवन की अन्यानेक कलाओं का बहुत तरह साहित्यिक वर्णन है, फिर भी इसमें मिट्टी की मूर्ति शिल्प कला का वर्णन कहीं नहीं मिलता।

फिर भी भारत–भवन वह स्थान है। जहाँ कलाओं का संगम होता है। नये आने वाले कलाकारों को प्रोत्साहन मिलता है। नये व ख्याति प्राप्त कलाकारों को आपस में सम्पर्क साधने का मौका मिलता है। कला चाहें कोई भी हो भारत–भवन उन कलाओं का आश्रय बन गया है। जिसमें वहाँ आने वाली शहरी, ग्रामीण, आदिवासी सभी कलाओं को बिना भेदभाव किये, समान प्रोत्साह दिया जाता है। अपने जीवन में किये गये कर्मी को प्रदर्शित करने का स्वर्ण अवसर दिया जाता है।

इस प्रकार हम देखते है कि भारत–भवन विभिन्न प्रकार के कलाओं को संरक्षण देता है। और उन कलाओं का भारत–भवन के कला के क्षेत्र में उपादेय या महत्व बहुत महत्वपूर्ण तथा सराहनीय माना जा सकता है।

अध्याय द्वितीय

भारत भवन में संग्रहीत विविध कलायें

अध्याय द्वितिय

भारत–भवन में संग्रहीत विविध कलायें

भारत–भवन में विभिन्न कलाओं का संकलन

भारत–भवन को मुख्य रूप से विभिन्न कलाओं को प्रोत्साहन देने के लिये व लोक कला के कलाकारों को समाज के सामने प्रस्तुत करने के उद्देश्य से बनाया गया है। यहाँ नागरी व आदिवासी या लोक कलाएँ एक दूसरे के सम्मुख है, जिनके सामने हजारों दर्शक है। जो लोक कला की साथ–साथ नागर कला को एक साथ अवलोकन कर पाते है। भारत–भवन के मुख्य **पाँच** प्रभाग है।

1. **वागर्थ** (VAGARTH)
2. **रूपंकर** (ROOPANKAR)
3. **रंगमण्डल** (RANGMANDAL)
4. **अनहद** (ANAHAD)
5. **छवि** (CHHAVI)

वागर्थ– (भारतीय कविता केन्द्र और पुस्तकालय)

"वागर्थ" भारतीय कविता संग्रह का केन्द्र है। इसका उद्देश्य भारतीय भाषाओं की प्राचीन और समकालीन काव्य सम्प्रदा और साहित्य के वाचिक, लिखित और मुद्रित स्वरूप के संग्रह लेखको के बीच संवाद, कविता पाठ, व्याख्यान, अनुवाद और प्रकाशन के माध्यम से भारतीय कविता की समृद्ध छवि को उकेरना है।

'वागर्थ' का अपना एक पुस्तकालय है, जिसमें 13000 से अधिक पुस्तकें संग्रहित है। इनमें भारतीय भाषाओं में लिखी गयी कविता और गैर भारतीय कविता (अंग्रेजी में) की पुस्तकें काव्यशास्त्र, आलोचना और संस्कृति कोष आदि के ग्रन्थ शामिल है। 'वागर्थ' के संग्रह में अनेक महत्वपूर्ण भारतीय कवियों की पाण्डुलीपीयाँ उनके काव्यपाठ की सौकड़ो ऑडियो–वीड़ियों रिकार्डिंग, कविता

पोस्टर और छायांचित्र भी है। भारतीय कवियों के एकल और सामुहिक काव्यपाठ, देश के शीर्ष–स्थानीय लेखको पर केन्द्रीत संवाद, अनुवाद, कार्यशालाएँ आदि "वागर्थ" की प्रमुख गतिविधियों में शामिल है।

1989 में 'वागर्थ' ने विश्व कविता पर केन्द्रीत एक ऐतिहासिक समारोह आयोजित किया जिसमें (6) महाद्वीपों के (21) देशों के (27) कवियों ने भागीदारी की थी। विश्व कविता का एक बृहद चयन "पूनर्वसू" और अंग्रेजी में एक चयन 'वागर्थ' का प्रकाशन भी इस अवसर पर हुआ। इससे पूर्व 1987 में वागर्थ ने "कविता एशिया" नामक समारोह भी आयोजित किया था, जिसमें एशिया के (18) देशों के (32) कवियों ने भागीदारी की थी, इस समारोह में काव्यपाठ के सत्रों के अलावा 'एशियाई' अस्मिता और "कविता और स्वतंत्रता" विषयों पर संवाद हुआ।

पिछले वर्षो तक "वागर्थ" ने अनेक आयोजन किये है। जिनमें बंगाल कवि सुभाष मूखोपाध्याय, उडिया कवि सीताकान्त महापात्र, जगन्नाथ प्रसाद दास और रमाकान्त रथ, उर्दू कवि अख्तर उल ईयान और शहरयार, मलयालम कवि अय्यप्पा पजिकर, कड़म्मनिट्टा रामकृष्णन के0 सच्चीदानन्दन, पंजाबी कवि हरभजन सिंह, मराठी कवि विन्दा करन्दीकर, गुजराती कवि गुलाम मोहम्मद शेख, अंग्रेजी कवि रामानुजम और हिन्दी कवि त्रीलोचन शास्त्री, नागार्जून, नरेश मेहता, केदारनाथ सिंह, भवानी प्रसाद मिश्र और अशोक वाजपेयी आदि के एकल काव्यपाठ, जयशंकर प्रसाद, रामचन्द्र शुक्ल, फैज अहमद फैज, जैनेन्द्र कुमार, मैथलीशरण गुप्त, हजारी प्रसाद द्विवेदी, शमशेर बहादुर सिंह, श्रीकान्त वर्मा, असेय, फर्णीश्वरनाथ रेणु और अशोक वाजपेयी आदि पर केन्द्रिय अनेक दिवसीय परिसंवाद, पूर्ण, उत्तरा अपरा, प्रदक्षिणा समवेत्, कवि संवाद, वचन आदि के अंतर्गत हिन्दी और अन्य भारतीय भाषाई कवियो के सामूहिक काव्यपाठ शामिल है। 'वागर्थ' भारतीय कविता पर केन्द्रित एवं त्रिवार्षिक 'कवि भारती' का भी आयोजन करता आया है, 'वागर्थ' द्वारा आयोजित अनुवाद कार्यशालाओं में दिलीप चित्रे, सुभाष मूखोपाध्याय, शंख घोष, शक्ति चट्टोपाध्याय, के0 सच्चीदानन्दन, विन्दाकरन्दी कर, विनोद कुमार शुक्ल और के,जी, शंकर पिल्लई आदि की कविताओं के अनुवाद का काम हुआ है, 'वागर्थ' द्वारा आयोजित

व्याख्यानों में नामवर सिह, वी.राजन, एलन ब्रान जॉन, वागीश शुक्ल, अमगंल और असेय व्याख्यान माला के अन्तर्गत दयाकृष्ण, यशदेव शल्य, नरेश मेहता और नामवर सिंह के व्याख्यान शामिल है।[1]

2. रंगमण्डल (एक पूर्णकालिक रेपर्टरी)

रंगमण्डल एक पूर्णकालिक रेपर्टरी है, इसके अन्तर्गत नये कलाकारों को शिक्षा दी जाती है। उन्हें नाटक के अभिनय के लिये पारंगत किया जाता है। इसकी अपनी तिन (3) रंग शालाएं है– अन्तरंग, बहिरंग, अभिरंग।

अन्तरंग–एक बहुत बड़ा हॉल है, यह हॉल बन्द रंगशाला है।

बहिरंग–एक खुली रंगशाला है, यह रंगशाला बड़े तालाब के किनारे पर बनी है। यहाँ से अपूर्ण सौन्दर्य को दर्शक घण्टों निहारता है। शाम ढले पानी में उतरता हुआ सूरज बड़ा ही लूभावना लगता है।

अभिरंग–यहाँ रंगमण्डल के अभिनेता लगातार अभ्यास के बीच रहते है। व्यायाम, मूकाभिनय, यूद्धकला और आंचलिक लोकशैलियों के बीच दिनचर्या चलती है। यहाँ प्रशिक्षित रंगकर्मियों के अलावा लोक व आदिवासी कलाकर्मी भी यहाँ के कलाकारो को प्रशिक्षित कराते है।

रंगमण्डल का उद्देश्य

इसका उद्देश्य अपने कलाकारों को रंगमंच के सतत् अनुभव में भागीदार बनाने और उसके नये आयामो की निरन्तर तलाश करते रहने का है। यह रेपर्टरी सतत् अभ्यास में विश्वास करती है। रंगमण्डल का विश्वास स्थानीय नाटय शैलीयों की समद्धी तथा विकास में है। मध्यप्रदेश तथा देश के विभिन्न अंचलों में अपनी जड़े रोपते हुए रंगमण्डल नाटक में एक सार्वभौमिक दृष्टी को महत्वपूर्ण मानता है। यह रंगमच की भारतीय आत्मा की तलाश का उद्यम है।

कार्यकलाप

रंगमण्डल ने शुद्रक, कालिदास, शेक्सपियर, गोल्दोनी, इन्सन, ब्रख्त, बैकेट, कुरोसावा, सार्वमौलियरय, ज्यों रासिन, लोकी, चेखत, जयशंकर प्रसाद, देक्कीनन्दन खत्री, धर्मवीर भारती, मोहन राकेश, वसन्त कामेटकर, सतीश आलेकर, विजय तेन्दुलकर, के.एन. पाणिकर, पू.ला. देशपाण्डे, गिरीश कर्नाड,

सामादत हसन, माटो, आगा हस किश्मरि, आदि नाटककारों के पचास से अधिक सम्पूर्ण नाटकों के एक हजार से अधिक प्रदर्शन किये है। ये प्रदर्शन भोपाल के साथ–साथ मध्य प्रदेश के सूदुर अंचलो और देश के अनेको नगरों में भी हुए है। रंगमण्डल में बुन्देलखण्डी, छत्तीसगढ़ी और मालवी बोलियों में भी सम्पूर्ण नाटक प्रस्तुत किये है।

उसने पिटर बुक, इजिनियों बार्व, फिट्जबेनेपिट्ज, डेविड़ मोवेड, बैरिजॉन, जेराल्ड हार्पर, रतन थियर, निरंजन गोस्वामी, उस्ताद देवु, भरत शर्मा, बी राममूर्ती, तापस सेन, प्रभाकर आते आदि अनेक अर्न्तराष्ट्रीय ख्याति प्राप्त रंगकर्मियों और विशषज्ञों के निदेशन में कार्यशालाएँ आयोजित की है। रंगमण्डल के कलाकारों में ब0.व0 कारन्त, बैरीजॉन, प्रसन्ना, अलखनन्दन, फिटस, बेनेविट्ज, श्यामानन्द, जालान, रूद्रप्रसाद सेन गुप्त, कवंल नारायण पणिकर, सनख्या इबोतोतम्बी, जार्ज लबार्दो बंसी कोल और जॉन मार्टिन आदि अनेक भारतीय और गैर भारतीय निर्देशकों के साथ काम किया है। रंगमण्डल की अन्य गतिविधियों में नाट्य लेखन शिविर, अखिल भारतीय नुम्कड रंगमेला, कॉमन वेल्थ देशों के रंगकर्मियों की कार्यशाला, रंग संगीत पर परिसंवाद और नाट्य प्रस्तुतियाँ भी आयोजित की है। इसके कलाकारों में लोकनाट्य रूपों की सूचना एकत्र की है और अपनी प्रस्तुतियों में इनका प्रयोग किया है।

रंगमण्डल का अपना एक समृद्ध पुस्तकालय और रंग संग्रहालय भी है।[2]

अनहद (शास्त्रीय और लोकसंगीत का केन्द्र)

अनहद भारत के शास्त्रीय और लोकसंगीत का केन्द्र है। अनहद का उद्देश्य भारतीय संगीत की समृद्ध परम्परा तथा उसके सृजनशील वर्तमान को उनके वैभव, विविधता और सम्भावनाओं के साथ संग्रहित तथा प्रस्तुत करना है। ताकि उसके आस्वाद, अन्वेषण और प्रयोग का एक स्थायी और विश्वसनीय केन्द्र बन सके। शास्त्र और लोक के बीच परस्पर संबध और आदान–प्रदान का भी वह एक सक्रिय माध्यम है।

अनहद की गतिविधियों में शास्त्रीय और लोक–संगीत तथा शास्त्रीय नृत्य की विविधवर्णी प्रस्तुतियों का आयोजन शामिल है। इसका एक अपना स्थायी

संग्रह है जिसके अन्तर्गत संगीत वाध्यों का, संगीत पुस्तकों का और पाण्डुलीपियों का संग्रह है। जिसमें आदिवासी लोक कलाकारों के संगीत का संग्रह भी है। यहाँ शास्त्रीय संगीतकारों के लगभग पाँच सौ एल.पी रिकार्डस, लगभग दो सौ विदेशी संगीत के रिकार्डस और लगभग दो हजार घण्टों की लाइव रिकार्डिंग संग्रहित है। अनअद में संगीतकारों की विभिन्न मुद्राओं के दो हजार से अधिक छायाचित्र भी उपलब्ध है।[3]

अनहद की संगीत प्रस्तुतियों की अनेक श्रृंखलाएँ है। जिनमें संगीत और नृत्य के वरिष्ठ कलाकारों के लिये "परम्परा" मध्यावर्ती पीढी के संगीत और नृत्य कलाकारों के लिये "सलक" तथा युवा संगीतकारों के लिये "आरम्भ आदि शामिल है।

कार्यकलाप

पिछले वर्षो में इन श्रंखलाओं के अन्तर्गत पं0 रविशंकर, उस्ताद विलायत खाँ, मल्लिकार्जून, मंसूर, अजगरी बाई, कुमार गर्न्धव, महादेव मिश्र, निसार हुसैन खाँ, शरद चन्द्र आरोलकर, उस्ताद विस्मिल्ला खाँ, रामचतुर मलिक, गंगुबाई हंगल, भीमसेन जोशी, यूनुस हुसैन खाँ, पं0 यसराज, जाकिर हुसैन, जिया फरिदुद्दीन ड़ागर, सूईयूद्दीन ड़ागर, मोहिउद्दीन ड़ागर, अमजद अली खाँ, हरिप्रसाद चौरसिया, शिव कुमार शर्मा, घोण्डुताई कुलकर्णी, मंशुर अली खाँ, शाहिद परवेज, बृद्वादितय मुखर्जी, मलिनी राजकर, दमयन्ती जोशी, बिरजू महाराज, दुर्गालाल केलूचरण महापात्र, वंदान्तम्, सत्य नारायण शर्मा, झावेरी बहने, मणिमाधव चाकयार, रमण कुटटी नायर आदि विभिन्न पीढ़ियों के सैकड़ों संगीतकारों और नृत्यकारों ने शिरकत की है।

नियमित श्रृंखलाओं के अलावा " अनहद" में भीमसेन जोशी प्रसंग, कृष्ण राव शंकर पण्डित प्रसंग और मल्लिकार्जून मंसूर पर केन्द्रित आयोजन "प्रमाण" तथा "ठुमरी प्रसंग" "सांरगी मेंला" "नक्कारा समारोह" सूषिर वाघ समारोह आदि सफलता पूर्वक आयोजन होते आया है। भारतीय नृत्यकारों में पुरूष कलाकारों के अवदान पर केन्द्रित समारोह "पुरूष" भी अनहद का एक महत्वकांक्षी आयोजन

रहा है। जिसमें भारत की सभी प्रमुख नृत्य शैलियों के शिर्ष–स्थानीय 'पुरूष नर्तको ने भागीदारी की।

"अनहद" के संगीत के रसास्वाद के विषय पर "संवाद" और शोधारहण वार्ताए भी आयोजित की। जिनके अन्तर्गत ठाकुर जयदेव सिंह, वामन हरि देशपाण्डे, फ0ल0 देशपाण्डे, आर0स0 मेहता, कृष्ण चैतन्य, कुमार साहनी, मुकुन्द लाढ़, प्रेमलता शर्मा, सी. आर. आठवले, लालजी श्रीवास्तव, गंगाधर राव तैलंग, सुनील कोठारी, दीप्ती ओमचरी, सिंह जीत सिंह, जिवन पाणि, सरोजा वैध्यनाथम, शोभना नारायण, कनक रेले, और वेम्पटटि चिन्ना आदि अनेक कलाकारों ने शिरकत की है।[4]

इस तरह की कार्यकलापों के चलते भारत–भवन में कहीं भी रहे हर तरफ संगीत की मधुर–धुन निरन्तर गूंजती रहती है।

रूपंकर (नागर और आदिवासी लोककला केन्द्र तथा संग्रहालय)

रूपंकर मुख्यतः चित्रकला व मूर्तिकला का कलाकेन्द्र है। रूपंकर के अन्तर्गत दो बड़े–बड़े कला संग्रहालय स्थापित है। एक संग्रहालय लोक तथा आदिवासी कलाओं का है। जिसमें लोक व आदिवासी संस्कृति में पल्लवित विभिन्न कलाएं है। जैसे "भित्ती चित्रण" इनके अन्तर्गत धार्मिक दृश्यों का अंकन है। जैसे राम–रावण के युद्ध, सीता हरण इसके अलावा जलरंगो से भी भित्ती चित्रण को बनाया गया है जोकि सौन्दर्य परक है। जैसे पिठोरा आदि। इसके बाद टेराकोटा का नम्बर है जो संग्रहालय में सबसे अधिक मात्रा में संग्रहित है। धार्मिक भावना से प्रेरित होकर देवी–देवताओं के मूर्तियाँ विभिन्न उपयोगी व सौन्दर्यपरक, पशु–पक्षियों की मूर्तियाँ, खिलौने आदि बनाये गये है। पशुओं में सर्वाधिक घोड़े की मूर्तियाँ है। *टेराकोटा*, आग से पकाई गयी मिट्ट की मूर्तियों को कहते है। टेराकोटा में अनेकों मूखौटे भी बनाये गये है।

धातु की बनी मूर्तियाँ भी यहाँ है। जिसमें धार्मिक भावना, उपयोगी व सौन्दर्य प्रमुख मूर्तियाँ बनाई गयी है। इन मूर्तियाँ में जानवरों की मूर्तियों की संख्या बहुत है। इसके अलावा काष्ठ निर्मित मूर्तियों जो जानवरों में अधिक आरूपति है। बस्तर जिले के अन्तर्गत आने वाली काष्ठ के ही मूर्ति "स्मारक

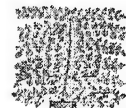
स्तम्भ'' भी संग्रहित है। घास, फूस, बेत, कपड़े के सहयोग से भी अनेकों लोक कलाओं का निर्माण किया गया है। इस संग्रहालय में एक हजार से अधिक लोक कलाकारों की और आदिवासी कलाकारों की ''चार हजार'' कलाकृतियों का संग्रह है।[4] लोककला का इतनी बड़ा संग्रह हमारे देश में कहीं देखने को नहीं मिलता।

दूसरा बड़ा संग्रहालय नागरी कलाओं का है। इस संग्रहालय में बड़े–बड़े कलाकारों की कृतियों संग्रहित है। इसमें लगभग डेढ़ सौ कलाकारो की, सात सौ के आस–पास कलाकृतियाँ रखी गयी है इन कलाकृतियों के दर्शन के लिये हजारों लोग रोज विचरण करते है।

रूपंकर के अभिलेखागार भी है, जिसमें आदिवासी कला पर चार–पाँच सौ पुस्तके और आलेखों का संग्रह किया गया है। मध्यप्रदेश की जनजातियों की मूर्तिकला, चित्रकला और भित्तीचित्रों की जानकारी भी संग्रहित है।

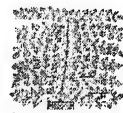
कार्यकलाप

रूपकंर ने अनेकों कलाकारों को सहारा दिया हुआ है जो रूपंकर के हिस्सा माने जा सकते है। जैसे एम.एफ. हुसैन, के.जी.सूब्रमण्यम, कृष्ण खन्ना, रजा, अकबर–पद्मसी, तैयब मेहता, हिम्मत शाह, राजकुमार, परमजीत सिंह, नसरीन, नागजी पटेल, भूपेन खक्कर, गुलाम शेख, अर्पीता सिंह, विकास भट्टाचार्य, जोगेन्द्र चौधरी, मनजीत बाबा, अमरित नाथ आदि का काम भी यहाँ संग्रहित है। रूपंकर ने कला प्रकाशनों का काम भी अपने हाथ में लिया है। रूपंकर में आयोजित की जाने वाली सामूहिक या एकल कला प्रदर्शनियों के समय–समय पर कैटलॉग प्रकाशित किये जाते रहे है। पुस्तकों के प्रकाशन के लिये भी सुप्रसिद्ध फोटोग्राफर, चित्रकारों का व्यवस्था की जाती रही है। इनका प्रकाशन हिन्दी व अंग्रेजी दोनो भाषाओं में किया जाते है।

संग्रहालय पूरी तरह रचनाशील कलाकारों और कला समीक्षकों के सक्रिय सहयोग से अपनी नीति निर्धारित करता है। इसके सलाहकार मण्डल में मुख्यतः एम.एफ. हुसैन, राजकुमार, कृष्ण खन्ना, अकबर पद्मसी, अशोक वाजपेयी, गुलाम शेख, प्रणव रंजन राय, विष्णु चिचोलंकर आदि है। भारत–भवन में हर

साल "शरद–पूर्व उत्सव" का आयोजन भी किया जाता है। इस उत्सव में भारतीय कलाकारों को आमंत्रित किया जाता है तथा इन सभी कलाकारों को एक–एक स्टाल दी जाती है। जिसमें की अपनी चित्रों को प्रदर्शित कर सके। यह प्रदर्शनी में लगे चित्र क्रय के लिये भी होते है। इस तरह की आयोजन भारत–भवन में अकसर होता आया है।

अन्य गतिविधियाँ

रूपंकर के अन्तर्गत स्थापित संग्रहालय भारत में ऐसा एकमात्र संग्रहालय है जिससे आधूनिक समय के निागर और लोक तथा आदिवासी कला को एक साथ रखा गया है। संग्रहालय के साथ–साथ रूपंकर में उपकरणों तथा विशेषज्ञता से पूर्णतः सुसज्जित एक छाया कार्यशाला, सिरेमिक कार्यशाला, ब्राँज कार्यशाला तथा पत्थर उत्कीर्णन कार्यशाला एवं अभिलेखगार भी हैं ये सभी कार्यशाला में नागर तथा आदिवासी कलाकारों के लिये करने हेतु समान रूप से सुविधाएँ उपलब्ध है। इसका उद्देंश्य यह है कि दोनो कलाकारों के बीच संवाद का आदान–प्रदान और टकराव के माध्यम से रचनात्मक का नया रास्ता खुल सके।

रूपंकर की नियमित गतिविधियों में भारत–भवन अर्न्तराष्ट्रीय छापाकला द्विवार्षीकी (1989 में आरम्भ) और भारत–भवन समकालीन भारतीय कला द्विवार्षीक (1986 प्रारम्भ) प्रदर्शनी शामिल है।[5] इन द्विवार्षीकियों के अलावा रूपंकर में अब तक भारतीय मूर्तिकला शिविर, अखिल भारतीय छापा शिविर, आदिवासी लोककला शिविर, अखिल भारतीय नागर और आदिवासी कलाकार सिरेमिक शिविर भी आयोजित किये है। उसने के.पी. सूब्रमण्यम, एन.एस. बैन्द्रे, कृष्णा रेडडी, हुसैन, रामकुमार, तैयब मेहता, बी0 एम0 गयतोण्डे, सतीश गुजराल, मंजित बाबा, रमेश पटेरिया, एल0एस0 राजपूत आदि प्रतिष्ठित भारतीय कलाकारों और हैनरिमूर, मेनअल फेल्यूवारेज, चेष्टावारी,लिना कोस्की आदि भारत से बाहर के अनेक शिर्षस्थ कलाकारों की मूर्तियों की एकल प्रदर्शनियाँ आयोजित की है। मैक्सिकन, फ्रनस् ब्रिट्रिश, और जर्मन कला की अनेक समूह प्रदर्शनियाँ तथा

मध्यप्रदेश के कलाकारों पर केन्द्रित "मध्यप्रदेश की कला" उपलब्धियों में शामिल है।

छवि (कलात्मक चलचित्र केन्द्र)

छवि के अन्तर्गत कलात्मक, श्रेष्ठ चलचित्रों का संग्रह है। छवि संग्रहालय को अभी कुछ समय हुआ है आरम्भ हुए जिसमें प्रसिद्ध कलाकारों के जीवन–वृत्त, कलाकारों के संगोष्ठी, कार्यशालायें आदि के चलचित्र रूप में तथा कला के साथ–साथ संगीत व नृत्य का भी चलचित्र संग्रह हजारों के तादात पर संग्रहित है। जो सप्ताह में 2/3 दिन प्रसारित होती है। जिसकों देखने के लिये टिकट का प्रबन्ध किया जाता है। इसका उद्देश्य यह है कि युवा कलाकारों नागरी हो या आदिवासी हो दोनो स्तर के कलाकारों को पथ दर्शक के रूप में कार्य में आता है। अन्र्तराष्ट्रीय कलाकारों व कलामर्मज्ञों तथा कला की स्थिति में विषय में जानकारी करना है। जो कि कला की रूप को समकालीन शक्ल दिया जा सके।

भारत–भवन के तीन कार्यशालाएँ

1. ग्राफिक्स कार्यशाला
2. सिरेमिक कार्यशाला
3. ब्रांज कार्यशाला

भारत–भवन में संग्रहालयों के योगदान सराहनीय है साथ–साथ हम भारत–भवन के कार्यशालाओं को भी अछूता नहीं रख सकते ये अपने आप में महत्वपूर्ण है। जिसको हम आगे विस्तार से जानने की कोशिश करेगें।

यह कार्यशालाएँ शहरी नागर व आदिवासी कलाकारों के लिये की गई है ताकि वह कला के क्षेत्र में कुछ और नई उपलब्धियाँ हासिल कर सके। कलाकारों को अपनी निवास स्थान पर कार्यशाला के अभाव में यहाँ आकर अपना कार्य कर सकते है। यहाँ सभी तरह के जरूरत के सामान उपलब्ध कराया जाता है।

ग्राफिक्स, किसी सतह द्वारा छापे उतारने की कला है। इसमें विविध उपकरणों और रंगो में माध्यम से छापे लिये जाते है। "सिरेमिक" कार्यशाला में

चीनी मिट्टी के बर्तन तथा कलाकृति बनाये जाते है। इसकी गढना चाक पर की जाती है फिर बनाये गये मूर्ति व बर्तनों को बिजली ईंधन से चलने वाली मट्टियों द्वारा कलाकूर्तियों को पका कर स्थायी रूप दिया जाता है। ब्रॉंज कार्यशाला में पीतल को गलाकर सांचे में डालकर आकृति व शिल्प बनाई जाती है। इस कार्यशाला के लिये प्रशिक्षित शिक्षक था प्रशिक्षित कलाकार के ही मार्ग दर्शन से तथा मौजूदगी में कार्य को संपन्न किया जाता है।

ये सभी कार्यशालाएँ भारत–भवन के अभिन्न अंग है।

कला संग्रहालय की संग्रह–योजना

भारत–भवन में कलाकृतियों के चयन हेतु म0 प्र0 के विभिन्न जिलों से संग्रह किया गया यह सभी जिले म0प्र0 में हिन्दी की बोली और आदिवासी भाषाओं को ध्यान में रखकर चुने गये। संग्रहित कला को विभिन्न चरणों में संग्रह किया गया । प्रथम चरण में 20 जिलों को चुना गया जो निम्न प्रकार है।

झाबुआ, धार, छिंदवाड़ा, मण्डल, रायपुर, बस्तर, शहड़ोल, सरगुजा, रायगढ़, विलासपुर, जबलपुर, शिवपुरी, ग्वालियर, उज्जैन, इन्दौर, सागर, सिरडी, टीकमगढ़, छतरपुर आदि जिलों से 1981–82 में संग्रह किया गया। 1983–84 में भारत–भवन ने रायगढ़, छतरपुर से पुनः संग्रह किया । इस संग्रह को लोक अभिव्यक्तियों के संग्रहालय में कलाकृतियों का दर्जा दिया गया। लोककला संग्रह–योजना को कार्यालम्बित करने के लिये भारत–भवन के रूपंकर देश के विभिन्न जिलों के ग्रामीण अंचलों में घूमकर यह जानकारी हासिल कर किस स्थान विशेष में कौन सी कलाकूर्ति को प्राप्त किया जा सकता है। इस तरह के योजना को कार्यान्वित करने के उद्देश्य से म0 प्र0 के ग्रामीण अंचलों में अलग–अलग टीम बनाकर भेजी गयी। इन टीमों में म0प्र0 के शासकीय कला संस्थानों के विद्यार्थियो को भी शामिल किया गया।

संग्रह योजना के लिये कुल छः टीमों का चुनाव कर दिया गया। टीमों के कार्य क्षेत्र निर्धारित कर दिया गया। उन्हें आवश्यक निर्देश दिये गये व होने वाले कठिनाईयों से अवगत कराया गया। हर एक टीमों में एक नेता का चुनाव कर दिया गया। टीम के सदस्यों से पूर्ण सहयोग व नेता के आदेशों के पालन

करने और यह भी कहाँ गया कि लोक कलाकारों की सुविधाओं को ध्यान में रखकर काम करें उन्हें कार्य करने के लिये प्रोत्साहन दें। उनकी लोकरीतियों व मान्यताओ का ध्यान में रख कर जिलाध्यक्षों व जाति कल्याण अधिकारी, प्राथमिक माध्यमिक स्कूल के अध्यापकों, सभी सरपंचों, ग्राम सेवक व सेविकाओं को शासन की तरफ से आदेश दिये गये कि, वह प्रत्येक टीम को पूरी तरह से सहयोग करें। जिससे उन्हें संग्रह करने में कोई दिक्कत न आये, प्रत्येक टीम में नेता सहित छः सदस्य होते थे। विभिन्न क्षेत्रों में भेजी जाने वाली टीमों की सूची इस प्रकार है–

1. यूसुफ की टीम
   यह टीम सरगुजा, विलासपुर भेजी गयी।
2. रामजी वर्मा की टीम
   इस टीम को झाबुआ, निवाड मालवा के क्षेत्र दिये गये।
3. जयाजी की टीम
   इस टीम को बस्तर का पूरा इलाका दिया गया।
4. ओम प्रकाश स्वर्णकार की टीम
   इस टीम को छतरपुर, टीकमगढ़, ग्वालियर का भाग दिया गया।
5. विवेक जी की टीम
   इनकी टीम को मण्डला भेजी गयी।
6. राजेन्द्र घोडपकड की टीम
   इन्हे सागर , सिरडी, रिवा का इलाका मिला।

इन टीमों का दौरा 1981–82 में रहा था। इन टीमो ने बहुत सराहनीय कार्य किये। संग्रहालय के लिये ऐसी कलाकृतियों को एकत्रित किया, जिनका दर्शानवलोकन हम करते रहते है। 1983–84 में दौरा दुबारा किया गया।

जिसमें–

1. राम जी वर्मा की टीम
   सरगुजा भेजी गयी

2. डॉ. स्वर्णकार की टीम
   रायगढ़ भेजी गयी
3. संजय चौहान की टीम
   मंड़ला भेजी गयी।

फिर जापान उत्सव के लिये 1987 में पूनः संग्रह किया गया।[6]

इन कलाकारों ने जी जान एक करके यह संग्रह किया। इन संग्रहकर्ताओं को विशेषकर भाषा संबधी दिक्कतें आयी, जो कलाकारों से सीधा संबध का माध्यम थी इन सब मुश्किलों के बाद भी वे हिम्मत नहीं हारे। विभिन्न अंचलों से चुने हुए महत्वपूर्ण कलाकारो को खोज निकाला जिनकी बनायी गयी बहुमूल्य कृतियाँ आज रूपंकर की संग्रहालय मे संग्रह है। वे कार्यकर्ता भारत की विभिन्न धाराओं में रहने वाली कोणीय कृतियों को अपने लोककला संग्रहालय में एकत्रित करने में सफल हुए जो भारत की "विभिन्नता में एकता" की परिचायक है। जो इन कार्यकर्ताओं की असीम सफलता का उदाहरण भी है।

लोक और नागर रचना—कर्म में समकालीनता

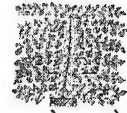
रूपंकर (ललित कला संग्रह,भोपाल) को स्थापित हुए कुछ ही सालों में ही इस संग्रहालय ने देश—विदेश का पर्याप्त ध्यान अपनी ओर खिचने में सक्षम हुआ है, भारत—भवन भोपाल का एक मुख्य हिस्सा है और इसकी सबसे अधिक उल्लेखनीय बात यह है कि इसमें "समकालीन नागर कला और समकालीन लोक और आदिवासी कला" को एक साथ जगह दी गयी है।

दुनिया में ऐसे संग्रहालय तो है, जहाँ आधुनिक कला के साथ ही लोक और आदिवासी कलाओं के भी हिस्से है। लेकिन जरूरी नहीं की वहाँ लोक और आदिवासी कलाओं के समकालीन यानिकी आज ही रचे जा रहे, कला को भी रखा गया हो। जबकि रूपंकर का जोर लोक और आदिवासी कलाओं के समकालीन रचना—कर्म पर है। अभी रूपंकर की लोक और आदिवासी कलाकृतियाँ मध्यप्रदेश से ही है, इनका संग्रह सुप्रसिद्ध चित्रकार स्व0 जे0 स्वामीनाथन के निर्देशन में शुरू हुआ जो रूपंकर के निदेशक थे। स्वामिनाथन इस संग्रह के लिये मध्यप्रदेश के सुदुर लोक आदिवासी अंचलों में स्वयं घूमें है

और इन क्षेत्रों का दौरा किये है। स्वयं अपना प्रयत्नों और छात्र, युवा कलाकारों की टोलियों की मदद से वह न केवल समकालीन लोक और आदिवासी कला की सुन्दर और रचनात्मक कलाकृतियाँ ढूढंने में सफल हुए थे। बल्कि लोक–आदिवासी कलाकारों से निजी सम्पर्क स्थापित करके वह उन्हे संग्रहालय की गतिविधियों से सीधे जोड़ने में भी सफल हुए है।

फरवरी 1984 में जब भारत–भवन की दूसरी वर्षगाँठ के अवसर पर एक बड़े ग्राफिक्स कार्यशिविर आयोजन किया गया उसमे समकालीन आधुनिक नागर कलाकारों के साथ मिट्टी बाई (विलासपुर) और वेलगुर (बस्तर) जैसे कई लोक आदिवासी कलाकारों ने हिस्सा लेकर रेंखांकन तथा छापे बनाये। इसी कार्यशिविर में ज्योति भट्ट, मनजीत बाबा, अमिताभ दास, तसरीन, सनतकर भस्करन, डी.एल.एन. रेड्डी जैसे चित्रकार तथा छापाकार भी थे।

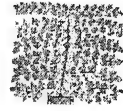
रूपांकन की इस योजना के अन्तर्गत आधुनिक समकालीन कलाकारों में जैसे हुसैन, रामकुमार, के.जी. सुब्रमन्यम, अभिताव दास, कृष्ण खन्ना, रजा, अकबर पदमसी, तैयब मेहता, हिम्मत शाह, परमजीत सिंह, नागजी पटेल, भूपेन खक्कर, गुलाम शेख, अर्पिता सिंह, विकास भट्टाचार्य, जोगेन चौधरी, मनजीत बाबा, आदि का काम यहाँ संग्रहित है। तथा कलाकारों में यह भी आग्रह किया जाता रहा हैं वह अपने निजी संग्रहों की कृतियाँ एक कलाविधि के लिये रूपंकर को दे दें। इसका एक लाभ यह है कि कलाकार अपना जो काम अपने पास ही रखना चाहते है, बेचना नहीं चाहते, वह यहाँ प्रदर्शित भी रहता है और सुरक्षित भी।

भारत–भवन और रूपंकर की यह भी एक योजना थी कि आमंत्रित कलाकार कुछ महीनों के लिये भारत–भवन में रूक कर एक साथ काम करेंगे, उनके किये हुए कामों में रूपंकर को तो लाभ मिलेगा ही तथा स्थानीय कलाकार और दर्शक भी उनके सन्निध्य का लाभ उठा सकेगे। इसके साथ–साथ मध्यप्रदेश के कलाकारों के काम का तथा पीढ़ी दर पीढी म0 प्र0 कलाकारों की कलाकृति का संकलन भी रूपंकर की एक योजना में थी यह सब संग्रह तथा योजनाओं

की कार्यन्वित रचनाशील कलाकारों और कला समिक्षकों के सक्रिय सहयोग से अपनी निती निर्धारित किया जाता था।

रूपंकर देश का ऐसा पहला संग्रहालय भी है जिसे अन्य कलाओं की निकटता भी प्राप्त है रंगमंडल, वागर्य, अनहद, नाटक, कविता, संगित के साथ रूपंकर कलाओं की ऐसी निकटता जाहिर है कि एक अच्छी और नयी स्थिति है।

अध्याय तृतीय

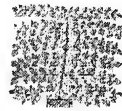
भारत भवन में छापा कला - एक अवलोकन

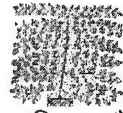
अध्याय तृतीय

भारत भवन में छापाकला–एक अवलोकन

नीले खुले आकाश के नीचे एक फैले हुए परिसर में खूब बड़े तालाब के किनारे, ढलान पर स्थापित, चार्लस कोरिया द्वारा अभिकल्पित अत्याधुनिक वास्तुशिल्प की हृदयग्राही रचना, भारत–भवन (रूपकंर) भोपाल मध्यप्रदेश के एक विशिष्ट उपलब्धि है। रूपंकर कलाओं, रंगमंच, संगीत तथा कविताओं के एकत्रित संग्रहालय व कार्यशालाओं से लैस इस केन्द्र पर राष्ट्रीय तथा अर्न्तराष्ट्रीय स्तर के प्रसिद्ध कलाकारों की आवाजाही रही है । इसी पर 13 फरवरी, 1982 को अपने उदघाटन भाषण में श्रीमती इन्द्रिा गांधी ने भारत–भवन से प्रभावित होकर कहा था " ऐसा तो दिल्ली में भी नहीं है " तथा भोपाल कला की राजधानी बन गया है ।

भारत–भवन में रूपंकर कलाओं के खण्ड " रूपंकर " ललित कला संग्रह में तत्कालीन खण्ड के निर्देशक चित्रकार जगदीश स्वामिनाथन के निर्देशन में समकालीन नागर, आदिवासी तथा लोक कलाकृतियों के एकत्र अदभुत रचना संग्रह बनाये गये, जिसे 1991–1992 में सही मायने मे राष्ट्रीय स्वरूप दिया जा सका ।

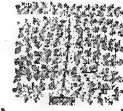
भारत–भवन रूंपकर में संगत राशि व छाया–चित्रांकन के दो कर्मशाला शुरूआती दौर में स्थापित थी परन्तु कलान्तर में यहां सिरेमिक कर्मशालाओं को भी उन्नत रूप से स्थापित हो चुकी है तीनों कर्मशाला/कार्यशाला अपने अपने में हिन्दुस्तान के कलाजगत में एक विशिष्ट स्थान रखते हैं।

भारत–भवन बहुआयामी की कला संग्रहालय है। जो पुराने तथा नये भोपाल नगर के बीचो–बीच स्थित है जिससे सभी नगरवासी चिरपरिचित हैं । कला से सराबोर इस भारत–भवन में कदम रखते ही भारत–भवन में निर्मित कला संसार का अवबोध अक्स्मात ही होने लगता है । लोहे से निर्मित विशालकाय (लगभग 30 फुट) जालीदार दरवाजों से जब आगे बढ़ते हैं तो वहां के वातावरण में धुली रची बसी कला का आभास नित निरंतर होता जाता है। कुछ दूर आगे

चलने के बाद लम्बे–लम्बे 10–12 सीढ़ीयों को लांघने के बाद सामने वहुत बड़ा चिर परिचित सा चबूतरे के पास पहुँचते ही बीचो–बीच एक बहुत ही सुन्दर संगमरमर में तराशी एस0जी0 श्री खण्डे की मूर्ति शिल्प ने दृश्या का ध्यान अपनी ओर स्वतः खींच लेती है । वही से थोड़ी आगे पुनः एक छोटा चबूतरा नजर आता है । जिसके बांयीं तरफ रोबिन डेविड की एक सुन्दर संगमरमर की मूर्ति शिल्प तथा दायी ओर सुन्दर सा गुलमुहर का पेड़ नज़र आता है जिसके नीचे वहां के कार्यरत कर्मचारी, छात्र, छात्राएँ आदि चर्चा करते हुये नज़र आते हैं और ठीक सामने लगभग 20 फुट का एक लकड़ी का दरवाजा खुला मिला जिसके अन्दर एक छोटी सी वीथिका के रूप में कुछ छापाचित्र तथा कुछ प्रख्यात कलाकारों की छायाचित्र प्रदर्शित मिलते, उसके बाई तरफ एक छोटा काँच का दरवाजा जो ग्राफिक्स कार्यशाला के लिए खुलता है ।

ग्राफिक्स कर्मशाला के अन्दर प्रवेश होते ही सामने सुप्रसिद्ध कलाकार व ग्राफिक्स कर्मशाला के निरीक्षक के रूप में कार्यरत *श्री यूसुफ जी* के बैठकी टेबल नजर आता है जहाँ वे बैठकर कार्यशाला के विभिन्न आयामों को निरीक्षण करते रहते हैं । दांयी तरफ स्क्रिन प्रिंटीग कार्यशाला है जिसमें स्क्रीन छापा से संबंधित उपकरण रंग फ्रेम आदि प्रचुर मात्रा से सुसज्जित उपकरण के रख–रखाव मन को मोह लेता है । टेबिल के बाई ओर ग्राफिक के अन्य विद्यायें जैसे लिथोग्राफी, एचिंग आदि की कार्यशाला है । ग्राफिक्स कार्यशाला की बनावट अत्याधुनिकीकरण के साथ–साथ ग्राफिक्स विषय को तथा भोपाल के जलवायु के अनुरूप डिजाईन किया गया है । वेन्टीलेशन (झरोखा) का विशेष ध्यान दिया गया है जिसमें बहुत बड़ा हाल है जिसके बीच में एक आंगन है । जहाँ लिथोग्राफी के लिए प्रयुक्त लिथो पत्थर की घिसाई हेतु आंगन के बीच का इस्तेमाल किया जाता है और किनारों पर एक वास बेसिन तथा अम्लांकन विद्या में रेखांकन कार्य हेतु एसिड का ट्रे (छोटी/बड़ी) रखा हुआ रहता है जिससे की एसिड (अम्ल) का फयूम (धुआं) कार्यशाला अन्दर के वातावरण को दूषित न कर पाऐ । साथ–साथ प्रकाश भी पूर्ण रूप से प्राप्त होता रहे ।

कार्यशाला के एक तरफ लगभग 15/20 फुट लम्बा कार्य टेबल स्थित है जिसमें कार्यरत कलाकार, छात्र–छात्राएँ अपनी जिंक प्लेट, ले–आऊट कापियाँ, रसायन आदि को रखकर कार्य कर सकें और कार्यशाला के चारों तरफ दीवारों पर डिस्प्ले बोर्ड से सुसज्जित है ताकि जब कोई कलाकार अम्लाकन आदि का छापा (गीले कागज पर छापा लिया जाता है) को पिन द्वारा लगाकर सुखा सके, जिसे कार्य तथा ड्राईंग कागज सुरक्षित रहे । दिवारों से लगाकर विभिन्न प्रकार की मैटेरियल लॉकर रखा हुआ है जिसको वही कार्यरत कलाकारों को उपकरण रखने हेतु आवंटित होती है । सम्पूर्ण कार्यशाला के अन्तर्गत छह (6) मशीने है जिसमें एक बड़ा, दो छोटा ऐचिंग प्रेस (अम्लाकन मशीने), और एक बड़ा (4 x 6 फुट) जो विद्युतचालित मशीन व दो छोटा लिथोग्राफी हेतु मशीने उपलब्ध है।

इस कार्यशाला के क्षमता पर नज़र डाले तो लगभग 50 छापाकलाकार एक साथ छापा कार्य कर सकते हैं। कार्य शाला के निरिक्षक के अनुसार अम्लांकन तथा लिथोग्राफी मशीने भारत के हैदराबाद की कम्पनीयों से खरीदा गया था।

कार्यशाला के नियम/प्रावधान

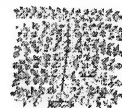
भारत–भवन के इस ग्राफिक कार्यशाला में देश के विभिन्न प्रान्तो के विभिन्न कला स्कूल कालेजों से ग्राफिक कार्य करने हेतु यहां आते रहते हैं । विशेष रूप से कालेजों के छुट्टियों के समय (माह मई–जून–जुलाई) ज्यादा छात्र प्रवेश लेते हैं । कार्यशाला में कार्य करने हेतु कुछ प्रावधान/तथा नियम भारत–भवन (रूपंकर) के कामेंटी सदस्यों ने निर्धारित कर रखा है जिसके अन्तर्गत छात्र व कलाकार यदि इस कार्यशाला में कार्य करने के लिए प्रवेश लेना चाहते है तो 200/–रू0 प्रति माह के फीस के तौर पर भुगतान कर कार्यशाला में कार्य प्रवेश ले सकता है। तथा जिस विधा में कार्य करना है उसका पूर्णतः खर्चा (जैसे रसायन, कागज, प्लेट आदि) का वहन खुद छात्र को करना पड़ेगा। कार्यशाला सप्ताह के सातो दिन सुबह 10.00 बजे से शाम 7.00 बजे तक खुला रहता है । प्रवेशित छात्र कलाकार के रहने हेतु भारत–भवन अतिथि गृह कुछ कारण से बन्द है । इसके अलावा भारत–भवन के पास ही यूथ हॉस्टल धर्मशाला

आदि समूल्यों पर मिल जाता है । कार्यशाला के अन्तर्गत एक स्टोर रूम है जिसका इन्चार्ज लाखन सिंह हैं काफी दिनों से कार्यरत हैं जो कलाकारों को जरूरत के रसायन स्याही, कागज, प्लेट आदि उचित मूल्यों पर मुहैया कराते रहते हैं ।[1]

ग्राफिक्स कार्यशाला से जुड़े भारत के विभिन्न प्रान्तों के संस्थायें व कलाकार

हमें ज्ञात है कि ग्राफिक्स (छापा कला) के अम्लांकन व लिथोग्राफी कार्य के लिए कलाकार को किसी ऐसे कार्यशाला की आवश्यकता होती है जिस कार्यशाला में सभी प्रकार के छापा साधन उपयुक्त हो, साधारणतः यह सभी साधन हर कलाकार के पास होना लगभग असम्भव होता है। जिसके अभाव से आगे ग्राफिक कार्य के करपाना कलाकार के लिये मुश्किल हो जाता है। अतः उन सभी छापाकारों के लिये भारत भवन के कार्यशाला वरदान सावित होता है। एवं वह अपने सृजन कार्य को इस कार्यशाला में आकर बिना कोई असुविधा के निरंतरता बनाए रखते है ।

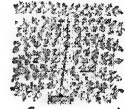
इसी के चलते भारत–भवन के इस विशाल अदभुत ग्राफिक कार्यशाला में भारत के विभिन्न शहरों से कला संस्थान तथा कला स्कूल कालेजों से यहां हर साल भारी संख्या में छापाकार तथा छात्र आकर अपने सृजन कार्य को सफलता पूर्वक आगे बढ़ाए है । निम्न कुछ छापाकारों तथा संस्थानों का नाम देना उचित समझता हूँ जिन्होने ग्राफिक्स कार्यशाला (भारत–भवन) में महीनो रूककर अपनी सृजन कार्य से समकालीन कला में अपना योगदान देने में सामर्थ्य रखते हैं ।

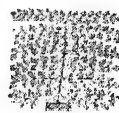
इन्दिरा कला व संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़ (छ.ग.) से रवि नारायण गुप्ता, राकेश वानी, अमित चक्रवर्ती, देवाशिश मुखर्जी, अनंत साहू, शक्ती सागर कटरे, राखी कुमारी, राजेश कलसी, अभिषेक श्रीवास्तव, अमितेश श्रीवास्तव, कु0 अर्चना, हेमलता, अमलेश दास, रेशमा महाराना, टंडन सिंह, निवेदिता मुखर्जी, वसुधा सरकार, श्यामली दास, अशोक नामदेव, आस्था कपिल, शरद रावरे, खेमलता देवागन, नाओरेम राजेश सिंह, प्रोवाल घोस, अभिजीत कुमार, मोहान्ती, अश्वीन लाजवान, अमित लोथ शिवांगी सिंह, *ललित कला संस्थान, ग्वालियर*

(म0प्र0) से प्रियंका माधुर खरे, संजय प्रजापति, सूचिता श्रीवास्तव, नरेश सर्मे, अनुराधा चौहान, कु0 अर्चना, प्रियंका, *विश्वभारती कला भवन शांति निकेतन, (बेस्ट बैगल)*,से गौरव मलाकर, तपन वारई, प्रदीप रक्षित, सत्यपति राय, सदाशिवम, राजीव राय अर्केपरब बोस, *सर जे0जे0 स्कूल ऑफ आर्टस मुम्बई* से मौकिटर सूधेर काटे, मुण्डा बी0 सिकारे, राखी आर0 कदम, श्रृती सुरेश राने, स्वरूप दिक्षत, दिलीप, अनंन्त निकम, कु0 आरती दत्तोगय, श्रीमती तनुजा, सनतोष, राज मो0 पठाण, साधना, दिलीप शर्मा, विशाख आपटे, *एम0एम0 के0 कालेज आफ विजुअल आर्ट, गुलबर्गा कर्नाटक* से सन्तोष कुमार आर वान्नीकरी, सतीश कुमार पि0 वालपूरे, गौतम वि0 अनदानी वि0जी0 अनदानी, लिनो अनोक, प्रसांत एम0 सर्न्याल,नायक, चन्द्राहास, अनिल विहारी, *सी0 के0 एम0 स्कूल ऑफ आर्ट जन्गम् मठ ऊडुपि, कर्नाटक* से जनार्धन हवानजे, *भारती विद्यापीठ ललितकला महाविद्यालय पूना* से शशिकान्त पांचाल, गणेश डि0 फोखटकर, नागराज पि0 पाटिल, अजय एस0 जोशि गजानन् पि0 ठाकुरवाद, अमोल मधुकर मोते, *आर्ट एण्ड क्राफ्ट कॉलेज लखनऊ* से राजीव प्रताप सिंह, रियाज अहमद, मनीषा दोहरे, संदीप अत्भिा, सावित्री पाल, आर0के0 सरोज, *वि0 के0 आर्ट कालेज भुवनेश्वर (उड़िसा)* से सत्यव्रत साहू, दिवाकर मल्लीक, शिव नारायण महापात्र, अरूण कुमार जैन, अविन्द पटनायक, हिमांशु ओखर, संतोष कुमार साहू, सूर्य नारायण सेठी, त्रिनाथ मोहान्ती, *राजकीय कला महाविद्यालय ग्वालियर* से सुचिता श्रीवास्तव नरेश सर्मे, अनुराधा चौहान, अर्चना, प्रियंका, पल्लवी मिश्रा, उदय गोस्वामी , अदिती निवाम, *आर्ट कॉलेज, पटना* से रंजीत कुमार, केसर शाहवाज, श्रीवास चौधरी, संजय कुमार सिंह, विद्यान कुमार, *राजकीय कला महाविद्यालय, कोलकाता* से उमाशंकर मेता, जयति सिन्हा, सन्तनू बाग, मानिक कुमार घोष , *एम0एस0 विश्वविद्यालय बडोदरा* से श्रवणी सरकार, बाल्टर डिसूजा, मणिकान्त चौधरी, जय कुमार, विजय बागुडी, श्यामाचरण डोलु, स्वपनेश निगानकर, अभिजीत राय, *राजकीय कला महाविद्यालय, गुहाटी* से सौमन बाबू, नेनीवोट पुजारी, लिना, अनोक, स्वपन मूगधार, *राजकीय चित्रकला महाविद्यालय, नागपुर* से प्रवीण टि0 धानुसकर, सन्तोष आर0 पराते,, नरेन्द्र वाजिराव ठाकरे,

राहुल प्रो0 सूर्यवंशी, *गोआ कला महाविद्यालय, गोआ* से सतीश गओनकर, बिजली गोसाई, संदेश सेतगाऊनकर, अर्चना आर0 कामट, प्रभात बजेकर, विनेस नाईक, केदार के धोंधु, शरद पवार, *चित्रकला महाविद्यालय, नागपुर* से अंशुमन द0 ठोमरे, युवराज ग0 राओ, योगेश मनोहर अदकाने, *इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद* से हरिश ओझा मनिश कु0 मौर्या शशिकांत, *ललितकला संस्थान, कश्मीर* से वाजिद अली, मो0 इकबाल, तनविर अहमद, जूहुर हसन, अल्ताफ खान, *ज0रा0भ0 विश्वविद्यालय चित्रकूट* से ग्यानेन्द्र प्रताप सिंह, कृष्ण कुमार यादव, धिरेन्द्र कुमार गुप्ता, *एम0एल0वि0 कॉलेज, भोपाल*, से अनीता सोनी, रैना सोनी, जितेन्द्र ठाकुर, वर्षा दुबे, जितेन्द्र डांगी, *राजकीय ललितकला महाविद्यालय, इन्दौर* से नरेश सर्मे चन्द्रशेखर पाटनकर, मोनिका पारिक, स्मीता दुबे, स्वपन तराफदार, *राजकीय कला महाविद्यालय, चंडीगढ़* से आदित्य पाण्डे, गौरी सिंह ब्राट, हनीश नारंग, जसप्रीत छापड़ा आदि के अलावा और भी कला महाविद्यालय के छात्र इस कार्यशाला से जुड़े है जैसे अभिनय *कला विश्वविद्यालय, पूना (हैदराबाद) केन्द्रीय विश्वविद्यालय, गाचिवौली, राजकीय ललित कला महाविद्यालय, (औरंगाबाद), राजकीय ललितकला संस्थान–जबलपूर, राजकीय ललितकला महाविद्यालय, तमिलनाडु, आ0पा0 ललितकला केन्द्र, पंडीचेरी, राजस्थान स्कूल ऑफ आर्ट, जयपुर*, मुख्य रूप से है।[2]

कार्यशाला का महत्व

छापाकारों को भोपाल में सुविधाएँ प्रदान करने के लिए सन् 1982 में भारत भवन (रूपंकर) नामक भोपाल में एक विस्तृत संग्राहलय व स्टूडियों (कर्मशाला) का निर्माण कराया गया।

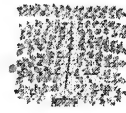
आधुनिक सुविधाओं से युक्त इस स्टूडियों (कर्मशाला) में देशभर के कलाकार यहां आकर अपने प्रयोग कर सकते हैं । कलाकार नाम मात्र शुल्क देकर यहां एक महीने तक का सुविधाओं का लाभ उठा सकते है । इस कार्यशाला में अब तक कई कैम्प (कार्य–शिविर) हो चुके है और यहां सबसे महत्वपूर्ण यह है कि *सिल्क स्क्रीन* छापों के लिए भी जरूरी तकनीकी उपकरण

मौजूद है । समय–समय पर यहां कला गोष्ठियां, प्रदर्शिनियां तथा कार्यशालाओं का आयोजन से विशेषकर वहां कार्यरत जुडे हुए युवा वर्ग छापाकारों को अत्यन्त लाभ मिलता है । कलात्मक अभियुक्ति एवं छापाकला माध्यम के उत्थान के उद्देश्य के लिए भारत भवन ग्राफिक्स कार्यशाला के समिति सदस्य अनेक प्रकार की गतिविधियों में व्यस्त रहते है । छापाकला के प्रति जन साधारण व अन्य कलाकारों की जागरूकता तथा ज्ञान बढ़ाने के लिए कार्यशालाओं, प्रदर्शिनियों व दृश्य काव्य आयोजनों के द्वारा इस सुन्दर माध्यम की आगामी खोजो में रूपंकर लगा है । गत गोष्ठीयाँ व कला शिविरों के आयोजन में जन साधारण और छात्रों (विभिन्न संस्था व कला विद्याओं से) को आमंत्रित किया जाता है । जिन्होने उपस्थित अनुभवी कलाकारों से अपने विचारों का स्वच्छन्द आदान प्रदान करते तथा इस माध्यम के जटिलता/तकनीक से सम्बन्धित अनेक प्रश्न पूछे जाते और अपनी समस्याएँ हल करने के कोशिश की जाती है । इस तरह की कोशिश से छापा बनाने के इच्छुक नव कलाकारों के लिए तकनीकि बाधाएँ किसी हद तक कम होती है। इस तरह के आयोजन "महत्वपूर्ण कला गतिविधियों" में आंका जा सकता है। इस ग्राफिक्स कार्यशाला निर्माण से पहले कलाकार आपस में मिलकर संस्थाओं अथवा कार्यशालाओं की स्थापना तो करते रहे हैं लेकिन उनमें सामूहिक रूप से काम करना शामिल नहीं हो पाता था। कई पीढ़ियां तथा अलग–अलग शैलियों के कलाकारों का एक स्थान पर कुछ दिन इकटठे रहकर काम करना अपनी अलग तरह का अनुभव होता है ।

छापाकला व छापाकारों को समय–समय पर यहां होने वाली अन्तराष्ट्रीय छापाकला प्रदर्शनी से भी काफी प्रोत्साहन मिलता है तथा साथ ही पश्चिमी संसार की कला गतिविधियों व तकनीक से भी परिचय होता है और भारतीय कलाकारों को तुलनात्मक आधार देने के लिए महत्वपूर्ण सिद्ध होती है, जिससे भारतीय छापाकारों के स्तर को विदेशी कला पटल के विकास से तुलना करके देखा जा सकता है। निः सन्देह हमारे अनेक छापाकार जो कुछ वह अन्तर्राष्ट्रीय क्षेत्र में घटता हुआ देखते हैं, से प्रभावित होते हैं। अतः कला और कलाकार का यह दो तरफ रास्ता निश्चय ही एक स्वस्थ चिन्ह है।

कार्यशाला में बीते पच्चीस सालों में यहां लगभग 60 से अधिक विभिन्न स्तर का छापा–शिविरों का आयोजन हो चुका है। जिनमें ना सिर्फ नागर समकालिन कलाकारों को सम्मिलित किया जाता है बल्कि लोक तथा आदिवासी कलाकारों भारत के तथा अन्तराष्ट्रीय के शीर्षतम कलाकारों को लेकर विभिन्न कला शिविरों का आयोजन की गयी, जो भारत के किसी अन्य ग्राफिक्स कार्यशाला के लिए एक बड़ी चुनौती है ।

भारतीय चित्रकला जगत में एक तरफ रूपंकर कलाकारों की हिस्सेदारी निरंतर बढ़ी है तो दूसरी तरफ यहां के ग्राफिक्स कार्यशाला के कलाकारों का कला में नित नई प्रयोग तथा अप्रतीम विकास क्रम कुछ चौकाने वाला है।

इसके अलावा भोपाल नगर मुंबई व दिल्ली के समीप होने के कारण भारत भवन से जुडे कलाकारों ने भारतीय समकालीन में आए बदलाव को भरपूर जिया है । बीसवीं सदी के नौवे दशक के प्रारम्भ में स्थापित रूपंकर के इस कर्मशाला के समकालीन नागर कलाकारों तथा आदिवासी कलाकारों ने अपनी सृजनात्मक ऊर्जा, कल्पनाशीलता व नित नवीन प्रयोगों द्वारा देश कि मुख्य कला धारा में अपनी मौलिक पहचान का स्रोत स्थापित कर पाये हैं ।

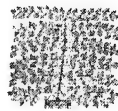
छापाकला (print-making) का नामकरण

वर्ष 1964 से पहले निदर्शी (व्यवसायिक) Illustration और अनिदर्शी (अव्यवसायिक–ललित कला) Non-illustration उद्देश्य के दोनो प्रकार के छपे चित्रों को **ग्राफिक कला** का शीर्षक दिया जाता था लेकिन दोनो का उद्देश्य और व्यवहार आपस में एक दूसरे से सर्वथा भिन्न है । अतः दोनो कला में (अन्तर) भेद करने के लिए यह आवश्यक हो गया है कि ललितकला प्रयुक्त ग्राफिक कला के लिए एक नया नाम खोजा जाये, उक्त समस्या के समाधन के लिए द *''प्रिंट कौसिंल ऑफ अमेरिका''*(The print Council of America) ने सन् 1964 में मूल छापों की एक परिभाषा की और धीरे–धीरे ग्राफिक के स्थान पर *प्रिन्ट मेकिंग* (print-making) नाम सर्वत्र स्वीकार कर लिया गया और जिसे हिन्दी में ''छापा चित्रण व छापाकला'' कहा गया।[3]

छापाकला एक प्राचीनतम विधा

ग्राफिक आर्ट यानी छापाकला मानवी सभ्यता की प्राचीनतम कलाओं में एक है। जेम्स क्लेवर ने ''हिस्ट्री ऑफ ग्राफिक आर्ट'' में छापाकला पर विचार करते हुए स्पष्ट किया है कि दक्षिणी फ्रांस और उत्तरी स्पेन के गुफा चित्र लगभग 30,000 से 60,000 वर्ष पुराने है। छापा का सम्बन्ध मनुष्य की सभ्यता और उसके सांस्कृतिक विकास से जुड़ा हुआ है। भारत में भी इसकी परम्परा बहुत प्राचीन है, और शोधो से प्रमाणित हुआ है कि भोपाल से कुछ दूर ''भीम बैठका'' शैलाश्रयों और जोगीमारा की गुफाओं में ऐसे अनेक जीवन–चित्र उकेरे मिलते हैं जो इसकी प्राचीनतम को साक्ष्य देते है। जो इस बात की भी पुष्टि करते हैं कि भारत में आधुनिक कला के अर्विभाव के साथ–साथ छापाकला ने भी अपना आकार ग्रहण किया और अनेक माध्यमों से उसमें अभिव्यक्ति सम्भव हुई।

छापाकला में चित्रकला की भांति स्वतंत्रता नहीं हैं क्योंकि इस माध्यम में अनेक तकनीकी सीमाएँ है परन्तु इस माध्यम से बने चित्रों का आनन्द चित्रकला से सर्वथा भिन्न है। शायद इसलिए विश्व के अनेक महान चित्रकारों डयूरर, रेम्ब्रा, गोया, मूँच, पिकासो आदि ने इस विधा में भी अपने आप को अभिव्यक्त किया है। भारत में भी राजा रवि वर्मा से लेकर आधुनिक तक की अवधि पर नजर दौडाएँ तो शायद ही कोई कलाकार हो जो चर्चित रहा हो और **छापा** में काम न किया हो।

कुछ लोग इसलिए चित्रकला को ''व्याकरण'' कहते है और छापाकला को ''तकनीकी'' कोश। कदाचित इसी कारण चित्रकला और ग्राफिक्स (छापाकला) में माध्यम की भिन्नता के बावजूद दृष्टि, रंग, अवकाश और वस्तु विनियोजन में अदभूत समानता दिखती है ।

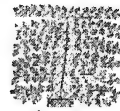
आज उच्च तकनीकी विकास से ग्राफिक कलाकारों को बहुत से लाभ हुए है और वे इसका उपयोग अपनी अभिव्यक्ति को सशक्त बनाने में कर रहे है । फोटो–लिथो, फोटो–एचिंग, फोटो–एंग्रेविग्स, सिल्क–स्क्रीन आदि अनेक विधियों के प्रचलन के साथ–साथ त्रि–आयामी छापांकन, प्लास्टिक प्लेट और उस पर

छापांकन, मोलडिड पेपर, कट–आऊट छापा आदि ने ग्राफिक कला के क्षेत्र को और भी विस्तार दे दिया है ।

भारत–भवन छापाकला में प्रयोगात्मक सृजन

चाक्षूस कला के प्रयोगात्मक क्षेत्र में आज छापाकला (ग्राफिक्स) अपना एक विशिष्ट स्थान बना चुकी है । यह विद्या स्वतंत्र अभीव्यक्ति का सबसे सफल माध्यम है । ऐसा अनुमान होता है की प्रारम्भ में जब एक ही कृति की अनेकों अनुकूर्ति करने में समय और श्रम लगता होगा तब इस समस्या के समाधान हेतु "छापा–कला" जन्मी होगी ।

एक छापा कलाकार के लिए किसी लिथो पत्थर, लकड़ी, लिनो, धातू प्लेट की समतल सतह को विभिन्न प्रकार के आकर्षक टैक्सचर देकर और फिर उसे कलात्मक आकारों में परिवर्तीत करके कागज पर काले – सफैद या रंगीन छापाचित्र (प्रिन्टस) तैयार करना ठीक वैसी ही बात है जैसे एक पुरातत्ववेता के लिए धरती के गर्भ में छिपे हुए इतिहास को सामने लाना । यह एक कठिन कार्य है और इसके लिए गहन अध्ययन, अनुभव विस्तृत संभावनाओं के परिचित होना, सूक्ष्म तकनीकी पकड़ और समझ का होना अत्यन्त आवश्यक है ।

ऐसी काफी कठिनाईयों के बावजूद पिछले तीन दशकों में अनेकानेक प्रतिभाएं सामने आई है । उन सभी प्रतिभाओं के कार्य में तकनीकी तथा विषय को लेकर विभिन्नताएँ है जिसके लिए वह अपने आपको अलग पहचान दिलाने में सफल हुए है । भारत–भवन से जुडे हुए कई वरिष्ठ कलाकारों ने अपने स्तर की श्रेष्ठता साबित की है तथा कई युवा कलाकार उच्च शिक्षा हेतु वडोदरा, दिल्ली, चडीगढ़ तथा शांतिनिकेतन आदि कला केन्द्रों में गए और कई युवाओं ने प्रदेश में रहकर ही अपना कौशल दिखाया ।

शोभा घारे ऐसी ही एक छापाकार हैं जिन्होने भोपाल में रहकर ही आगे की सृजन कार्य कर रहें है। उन ग्राफिक कलाकारों में से एक है जिन्होने अपनी आकर्षक, कलात्मक और रूपाकारों के जरिए इस तकनीकी समझ को सफल अभिव्यक्ति प्रदान की है। उन्होने अपनी कला जीवन में विभिन्न प्रकार के प्रयोग

किये है तथा कर रहे है। पहले के उनके कार्य संयोजन में अलंकारिक रेखाकर्म से रची गई मनुष्य और अन्य प्राकृतिक आकृतियां होती थी। एचिंग के जरिये वह रेखांकन कर एक सपाट रंग पृष्ठभूमि में लगातार कार्य किये। बीच के समय में अम्लांकन में अधिक सक्रिय हुई। रेखाकन के साथ–साथ एक्वाटींट का भी प्रयोग किया करते थे। उस दौरान सपाट रंगो ने अपनी जगह विस्तीर्ण कर ली और रेखांकन कहीं बीच में से झाँक रहा होता और उन पर एक्वाटिंट में गम वाईट (ओपन वाईट) का प्रयोग काफी मात्रा में करते फिर एक दौर भी आया जब रंगो की मटमैली गहरी झाड़ियो के साथ स्केच की गति से चित्र–फलक में नया आभास दिखाने में जुटे रहे और सफल भी हुए।

प्रीति तामोट की प्रतिभा अम्लाकन के विद्या में परिलक्षित होती है । उन्होने उज्जैन की पहाडियों, झरनो, महलों, मेहराबों, छतरियों, नक्सानसिव आदि विबों की बारिकीयों को इस तरह संयोजन करते थे कि उनकी छायाचित्र को दूर के बजाय पास से देखने की और उसमें कला की बारीकीयों की निखार को परखने के लिए दर्शक (दृश्या) को छापा के पास आने और देखने को मजबूर करती है। प्रीति तामोट सन् 1988 से भोपाल, भारत भवन में कार्य करते आ रहे है। वह सदैव एक प्रयोगधर्मी कलाकार के निष्ठा का परिचय दिया है। ड्राई–पाईन्ट तथा डीप–एचिंग विद्या में अथक परिश्रम से अनेकानेक परते उकेरकर, लोकल रंगो की अत्यधिकता का इस्तेमाल कर चित्रकला के भॉती रंगों का सफल प्रयोग कर तामोट ने एक निजी तकनीक को जन्म दिया । उनके रूपाकार देखने में साधारण व सरलीकृत लगते हैं परन्तु यह सरलीकरण केवल रूपाकारों का है, जबकि उनकी तकनीक अनेकानेक टैक्सचर्ज की खोज का परिणाम है, तामोट और शोभा ने अक्सर अपने छापों में बड़े निर्भीक आकार चुनकर एक चुनौती का सामना करते रहे है। छापाकला एवं भारत भवन के कार्यशाला (ग्राफिक्स) के बारे में वे बताते हैं कि किसी भी तरह के चित्र रचना के दौरान विचारो की अर्थपूर्ण प्रस्तुती में कलाकार काफी जटिल प्रक्रिया से गुजरता है। परन्तु छापा चित्रण विद्या में तकनीकी कुशलता निरन्तर खोज व जटिल परिश्रम करने वाला कलाकार ही टिका रह सकता है। उचित सुविद्याओं

वाले वर्कशाप के अभाव में भी छापा कलाकार अपंग सा महसूस करता है लेकिन भारत भवन वर्कशाप छापाकारों के लिए वरदान है। जहां किसी भी कार्य करने में किसी भी तरह का असुविद्या महसूस नहीं होता। मैं अपनी कार्यों में रोलर के जरिए फ्रन्ट स्टापर व स्याही के टैक्सचर्य के जरिए काफी कार्य किया है। यहां के वर्कशाप की सबसे अच्छी बात यह है कि यहां कलाकार एक दूसरे को चाहे वो छात्र हो या वरिष्ठ कलाकार हो सभी एक दूसरे के कार्यो के बारे में चर्चा करते रहते हैं तथा आपस में मार्ग दर्शन प्राप्त करते रहते हैं। मैं खुद भारत भवन में कार्य करते समय छात्र व कलाकारों से काम दिखाकर सलाह लेते रहती हूँ।

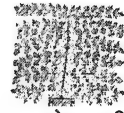
सीमा गुरैया कागज के पट्टियों से बने आकारों की समानान्तर पट्टियों से बने आकारेां की पुनरावृति को अपने अम्लाकनों के प्रमुख विषय बनाया । समानान्तर पट्टियों के कही–कहीं रंगिन पट्टियों का प्रयोग से एक रूपता को तोड़ती है तो कहीं स्पेश विस्तार अपनाया गया है । सिमा के अम्लांकन तथा एक्वाटिंट से रचित कार्य को हम *सूरीले* कह सकते है । उनके छापा में संगित का लय हैं । थिरकती, गिरती पट्टियों का सम्पूजन है । उन्होने काफी समय तक भारत भवन में रहकर वे छापाकला के विभिन्न माध्यम से कार्य किये है (जैसे लिथो, अम्लांकन, स्क्रीन, पेपर–पल्प आदि) उनके सभी छापाचित्र उनकी आधुनिक सोच की स्पष्टता की और परिलक्षित करते है ।

अर्चना हांडे भोपाल में ही रहकर अपना कार्य कर रहे हैं । 1988 से भारत भवन से जुडे इस कलाकार ने अध्ययन के दौरान वुडकट, अम्लांकन, लिथोग्राफी आदि से छाप तैयार किये है जिनमें लिथोग्राफी उनका पसंदीदा विधा है । 1990 से 2000 के बीच भोपाल में अर्चना हांडे ने अपने श्वेत श्याम लिथोग्राफी से सभी को प्रभावित किया जिसमें अनुभवी प्रयोग की छाप झलकती है ।

राजेश अम्वालकर(1965) औरंगाबाद के युवा कलाकार भी 1989 से भारत भवन से जुडे है इनका योगदान सराहनीय है । लिथोग्राफी मास्टर के रूप में जाने जाते रहे है। आज वे ओंरगावाद के कम, भारत भवन भोपाल के नाम से ज्यादा जाने जाते है।

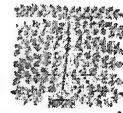
1995–2000 के दौरान *विशाखा आपटे* (1966) नासिक ने कार्डबोर्ड पर फेवीकोल की टैक्सचर्स सतह स्थानीय रंगो द्वारा अमूर्त छापाकृतियों रची थी तथा उसी समय पेपर पल्प में काफी सराहनीय कार्य किये उनके कार्य ज्यादातर अकृतिविहीन व विविध टैक्चर्स से परिपूर्ण रहते है । अम्लांकन में प्लेट में डीप क्षरिक अनेकानेक परते उकेरकर, रोलर द्वारा विस्कोसिटी विधा का प्रयोग कर अक्सर अपने छापो में बड़े निर्भीक आकार चुनकर कर कार्य करने में उन्है काफी मजा आती थी उन्ही के कार्य को देखकर युवा छात्रों को छापों में नये तकनीक का प्रयोग करन तथा आकर में विविधता लाने ने मदद मिलती रही है । वे एक महिला कलाकार होते हुए भी एचिंग विधा में 4/5 प्लेट जोड़कर कार्य किये है। भारत में बहुत कम छापाकार है जो इस प्रकार का कार्य करने की हिम्मत रखते है।

पदमाकर सन्ताप, सूधा, अनवर, सूजित पाठक पारथो (पं0बंगाल), देवोजित, अभीषेक श्रीवास्तव कविता साहू, अनन्त निक्रम, चांडोकर, चिचोलकर (औरंगाबाद) पि0के0 मुरलीधर आदि कई छापाकारों के नाम गिनाये जा सकते है जिन्होने लिथोग्राफी के माध्यम में अपनी योग्यता को समकालीन कला में प्रमुखता से प्रदर्शित किया है।

यहां के ग्राफिक कार्यशाला में निरन्तर चित्रों में विभिन्नताएँ देखी गई है। चाहे वो विषय के भिन्नता से चाहे तकनीकीकरण से। *नवजोत अलताफ* मेरठ के रहने वाले इस समय मुम्बई में रह कर अपनी कला का सृजन करते है । वे शोभाघारे के समय के छापाकार है जो लम्बे समय तक स्क्रीन प्रिंटिंग में बड़े–बड़ें आकारों के इन्द्रधनुषी छापे रचे थे । स्क्रीन प्रिटिंग के रंग मूलतः अपारदर्शी होने के कारण प्रखरता के साथ दीप्त होते हैं और नवजोत ने अपने अमूर्त छापाचित्रों में इन्ही तेज रंगों की आभा को अपनी मूल अभिव्यक्ति के रूप में चूना । सकुन्तला कुलकर्णी आज सुप्रसिद्ध है अपनी छापाकला के तकनीक हेतु अपने कपड़े के पैचेस को टैक्सचर्स के रूप में इस्तेमाल कर छापा तैयार किये तो सुभाष वाहुलकर अपने एचिंग छापों में श्वेत–श्याम वर्ण में अपनी कृतियों के ग्राफिक अंकन की महत्ता बनाए रखते है । सिमा गुरैया ने स्पेश व फार्म को

लेकर नया कृति एचिंग द्वारा करने की कोशिश ने उन्हे प्रसिद्ध किया तो वही कविता साहू ने एक ही फार्म को या एक ही व्यक्तिचित्रण को बार–बार तथा एक दूसरे को करीब–करीब रखकर एक नये तरीके का संशोधन व सोच को दुनिया के समक्ष रखा । ऐसी बहुत सी कलाकार है जिन्होने अपने नई प्रयोग के लिए प्रसिद्ध है । अनवर की लिथोप्रिन्ट, अनन्त निकम (प्रोफेसर जे0जे0 स्कूल ऑफ आर्ट मुबंई में कार्यरत) के एचिंग, अर्चना हाण्डे की लिथोग्राफी जिन्होने टिसू इंक का भरपूर मात्रा में प्रयोग कर सफल चित्रण किया है । पदमाकर लिथोग्राफी में प्रसिद्ध अभी भोपाल में रहकर कार्य कर रहें है । आपकी लिथो प्रिन्ट मे अजीब सी सजीवता है रंग तथा उसका तालमेल देखने लायक है ।

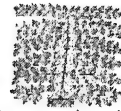
राजेश अम्लाकर लगभग दो दशकों से यहां कार्य कर रहें हैं। आपने लगभग छापा के सभी माध्यम में कार्य कर चुके है जिसमें ज्यादा तर एंचिग और लिथोग्राफ कार्य के लिए प्रसिद्ध है । उन्होने महानगरीय परिवेश को जीने के लिए फंतासी का सहारा लेते हैं । उनके चित्रों में टैक्सचर्य से अधिक रेखांकन के प्रति लगाव दिखता है । विशाखा आपटे ऐसे युवा छापाकार है जिन्होंने ग्राफिक माध्यम की गम्भीरता, रचनातमक व समसामयिक सन्दर्भो तथा दैनिक रूप से प्रयोग होने वाले उपकरणों को अपनी कृतियों में भरपूर प्रयोग कर बहुत कम समय में देश के प्रमुख कलाकेन्द्रों में अपने लिए जगह बना ली है। उनके चित्र देखने में साधारण व सरलीकृत लगते हैं जबकि आपकी तकनीक में डींप एचिंग के साथ–साथ अनेकानेक टैक्सचर्य की खोज का सफल परिणाम है।

हाल ही में युवा कलाकारों ने उच्च तकनीकी विकास को अपनी कार्य में इस्तेमाल काफी मात्रा में कर रहे हैं । इसके प्रयोग से अपनी अभीव्यक्ति को और भी शशक्त बना रहे है। फोटो–लिथो, फोटो–एचिंग, फोटो–एंग्रेविंग, सिल्क–स्क्रीन आदि अनेक विधियों द्वारा त्रि–आयामी छापाकंन मोलडीड पेपर, कोलेग्राफी, पेपर पल्प, मिक्स मिडीया में कार्य आदि तकनीकों से कार्य क्षेत्र को बहुत विस्तार दे रहे है । जो की काफी सराहनीय है ।

भारत भवन से जुडे युवा छापाकारों की लम्बी फेहरिस्त है जिन्होने निजी सोच के साथ अपने–अपने रास्ते खोजे और अपनी विधा को सम्मानित किया ।

कई ने राज्य की सीमाएँ लांघकर देश के प्रमुख कला केन्द्रों में रिश्ते बनाए तो कई ने भोपाल को ही कर्मस्थली बनाकर अपनी सृजन ऊर्जा की सम्भावना को तलाश, जो वास्तव में चुनौती भरा काम था ।

ख्याति प्राप्त भारतीय कलाकारों ने भी भारत भवन के कला गतिविधियों में सदियो से जुड़े रहे हैं । चाहे वो अपने कार्य कुशलता के चलते चाहे वो अपनी कार्य की प्रदर्शनी भारत भवन में प्रदर्शित या तो विभिन्न कार्यशाला व कला शिविरों में सम्मिलित होकर यहाँ के कलाकारों के लिए किसी ना किसी तरीके से प्रेरणा स्रोत बने रहे हैं । स्व0 स्वामिनाथन से लेकर अकबर पदमसी, ज्योति भटट, मंजीत बाबा, पी0एन0 चौयल, अजीत सिंह, सुखविन्दर सिंह, श्याम शर्मा, जेराम पटेल, अफजल, कृष्णा रेडडी, लक्ष्मा गौड, प्रयाग झा, रामचन्द्रण, पालकोली, जगदीश, वी0जी0 अनदानी, वाल्टर डी0 सूजा, वी0 नागदास, यूसुफ, के0आर0 सुवन्ना, एम0एफ0 हुसैन, तैयब मेहता, सिमा कोहली, पिनाकी बरूआ, सोमनाथ होर, सनतकर, जय झरोटिया, विवेक, एम0 बलराज आदि विभिन्न प्रसिद्ध कलाकारों का नाम भारत भवन ग्राफिक्स कार्यशाला में सम्मिलित है । इन्ही कलाकारों का मूल चित्र की संग्रह–संग्रहालय में संग्रहीत है जिनसे युवा कलाकारों को प्रेरणा हेतु सहायक सिद्ध होती है।

लोक व आदिवासी कलाकारों का योगदान

नागर कलाकारों के साथ–साथ लोक–आदिवासी कलाकारों ने भी ग्राफिक कार्यशाला में आकर विभिन्न विधा में कार्य किये है । कोई ड्राईंग, कोई एचिंग, कोई लिथोग्राफी और कोई मिक्स मीडिया में परमपरागत विषयों को लेकर कार्य किये है जिनमें जनगढ़ सिंह श्याम, आनन्द सिंह श्याम, नंद गोपाल, शीला रानी, बाबुसिंह दृढना, लाडोबाई, रामसिंह, नर्मदा प्रसाद, के0एस0 नागरे, विजय हागार गुडागी, कामीनी, धुव्रों, विष्णु नागर, सुनीता मेड़ा, राजेश उईके, नंदलाल पाटिल, आदि के नाम बड़े गर्व से भारत भवन के कर्मचारी लेते हैं । उनका कहना है कि भारत के विभिन्न प्रान्तों के इन्ही आदिवासी कलाकारों ने अपनी कला के जरिये पुरानी परम्परावादी, लोककला को जिवंत रखा है । इसका सारा श्रेय स्व0

स्वामिनाथन को देते है जिन्होने इन्ही आदिवासी कलाकारों को जंगलों, गांवों से ढूंढ़कर उन्हे परखा और भारत भवन के कार्यशाला में कार्य करने हेतु लेकर आये। उसी के चलते आज आदिवासी कला की समकालीन रूप को नागर कला के समकक्षता प्राप्त हुआ है। इन कलाकारों ने स्क्रीन प्रिंटिंग को अपने अभिव्यक्ति के लिए सबसे श्रेष्ट मानते है । स्क्रीन प्रिंटिंग में उन्होने विभिन्न प्रयोग कर कला को सजीवता प्रदान किये है। पहाड़ियों, झरनों, लोकनृत्य, त्यौहार, पक्षी, जानवर, गांव, रामायन व महाभारत के पटकथाओं पर चित्र आदि के आकृति को लेकर अपनी सृजन को दिशा दिये है।

वर्तमान में कार्यशाला

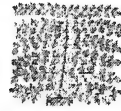
भारत भवन के ग्राफिक कार्यशाला में वर्तमान में होने वाले कलाकारों द्वारा कार्य को लेकर कला प्रेमियों तथा वरिष्ठ कलाकारों व कर्मचारियों की ओर से जो बातें कही गई उनमें से तीन प्रमुख है। एक–निरूद्देश्य अमूर्तन छोड़कर बहुतेरे कलाकार आकृतिमूलक काम कर रहे है। दो–एचिंग विधा में कार्य करने वाले कलाकारों का पलड़ा भारी रहा हैं तीन–स्थानीय कलाकार के अलावा अतिथी (अन्य प्रान्तों के) कलाकारों का आकर कार्य करने में मात्रा में काफी कम हुआ है। इसके लिए थोड़ी कोशिश में *"माहौल" को अतीत जैसा वातावरण बनाने की ओर...* जिससे कलाकारों को कार्यशाला तरफ आकृष्ट किया जा सकता है ।

छापाकला में किसी भी विधा में बड़ा आकार के कार्य करना सही मायने में कहा जाए तो मुश्किल कार्य है। आज कार्यशाला से जुडे युवा कलाकार को देखकर मन उत्साह होता है कि खूब बड़े–बड़े आकार के एचिंग, लिथो, आदि कार्य कर रहें हैं । इनमें कुछ अच्छाईयां साथ–साथ कुछ बुराईयां भी परिलक्षित होते हैं । यानि चित्रगुण की उपेक्षा सारा जोर बड़े आकार पर लगा रहे है ।

पिछले कई वर्षों से कला – जगत में भारत भवन ग्राफिक कार्यशाला के स्तर को लेकर चिंता प्रकट की जाती रही है । देखें तो इन आलोचनाओं से कार्यशाला पर अच्छा ही असर हुआ है। दरअसल अन्दरूनी राजनीति जैसे माहौल को लेकर खुली और रचनात्मक बहसे, आर्थिक विवाद लाभदायी ही होते

है । जरूरत इसी बात की है कि बहसों का स्तर बनाये रखा जायें। इस कार्यशाला में निरंतर नए कलाकारों और यहां तक कि बिल्कुल अज्ञात कलाकारों उपस्थिति की संख्या बढ़ती जा रही है । इसके कई लाभ भी है। स्थापित तथा प्रख्यात कलाकारों की शैलियों से, उनकी दुनिया से तो हम कमोवेश परिचित रहते हैं । लेकिन बिल्कुल युवा और नये कलाकारों के तकनीकि स्तर तथा काम करने की सोच को देखकर हम कहीं यह अंदाज भी लगा पाते हैं कि देश में दरअसल किस तरह का कला वातावरण बन रहा है । कोई नया वातावरण बन भी पा रहा है या नही ? क्या कुछ कलाकारों का काम ऐसा है कि हम अपने लिए उसे एक "खोज" मान सकें ? एक नयी चीज ?

यहाँ के कई युवा कलाकारों में अपने समकालीन की या अपनी पूर्ववर्ती पीढियों के कलाकारों की छाप जरूरत से कुछ ज्यादा ही दिखायी पड़ती है। कि एक जगह पर यह स्वभाविक स्थिति है और कलाकारों का मानना है जो युवा कलाकार इसको किसी तरह के आईसोलेशन (अलगांव) में काम न करके अपने को कला–जगत का अविभाज्य हिस्सा भी मान रहे है और एक तरह का आदान–प्रदान कायम किए हुए है । यहाँ स्थिति यह भी बताती है कि वह सुदूर पश्चिम के किसी कलाकार या किन्ही शैलियों के अंधानूकरण को छोड़कर स्वंय अपने यहां के कलाकारों और प्रवृत्तियों से असर ग्रहण कर रहे है । जिसका एक अच्छा नतीजा यह है कि कला में देशज रंगो और रूपों की उपस्थिति बढ़ रही है। हाँ इसका एक खराब पक्ष यह जरूर है कि रचना क्रम में "निजता" और निजी आत्मीय दृष्टीयों की कुछ कमी भी हो रही है । जोखिम उठाने की जगह, सहुलियतों से काम चलाने की प्रवृति दिख पड़ रही है । दूसरे यह भी कि पश्चिम प्रेरित मुहावरो का असर कम होना तो बहुत अच्छा हुआ है। लेकिन एक नकली आधुनिकता का मोह कहीं बना हुआ है।

एक बात और कला में केवल आकारों का महत्व चाहे न हो लेकिन कला में नये रचनात्मक आकारों की खोज बहुत महत्वपूर्ण है । नये आकार ही कहीं हमें वस्तु जगत को अपने आसपास को नयी तरह से देखने को मजबूर करते

है । भारत भवन के कलाकारों के काम में संरचनात्मक (कम्पोजीशनल) रूझान ही ज्यादा दिखाई पड़ता है। हांलाकि यह कहना एक तरह का सरलीकरण ही है और सरलीकरण के अपने खतरे होते है।

फिर भी कुल मिलाकर, आज के भारत भवन पिछले कई वर्षों की परम्परा को निभाती नजर आ रही है । हालांकि पिछले वर्षों से कलाकारों, कि संख्या कार्यशाला में कम है फिर भी ऐसी चमत्कारिक असरदार कृतियाँ अभी सृजन हो रही है जो भारत भवन केन्द्र के कला में ''औसतम अच्छे'' पर आकर ठहर गये है। ''औसतम अच्छा होना'' भी कुछ तो मायने रखता ही है लेकिन हम उससे अधिक की उम्मीद क्यों न लगाएँ ?

अध्याय चतुर्थ

भारत भवन में अम्लांकन पद्धति

अध्याय चतुर्थ

भारत–भवन में अम्लांकन

13 फरवरी सन् 1982 को भोपाल स्थित भारत–भवन की स्थापना के साथ मध्य प्रदेश के आधुनिक कला इतिहास में एक नये अध्याय का आरम्भ हुआ। समकालीन रचना धर्मियों को मंच प्रदान करने में भारत–भवन ने महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। रचनात्मक निर्माण एवं प्रदर्शन हेतु आधुनिक एवं लोक व आदिवासी कलाकार यहाँ आकर कार्य करने लगे एवं अपनी प्रदर्शनी लगाने लगे। आधुनिक उपकरणों से युक्त "ग्राफिक वर्कशाप" सैरेमिक एवं मूर्तिशिल्प वर्कशाप" की सुविधा संपन्न संग्रहालय, कलाकारों के आकर्षण का केन्द्र बन गया। प्रतिवर्ष कला शिविरों, कला मेलों, परिचर्चाओं एवं ख्याति प्राप्त कलाकारों की प्रदर्शनियाँ व द्विवार्षिक (ग्राफिक्स) राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर प्रदर्शनी के कारण भारत–भवन कला का एक महत्वपूर्ण केन्द्र बन गया है। अशोक बाजपेयी, स्व0 जे0 स्वामिनाथन एवं मनजीत बाबा के प्रयत्नों से भारत–भवन रुप पाता रहा। कालिदास सम्मान एवं शिखर सम्मन जैसे पुरस्कारों से चित्रकार सम्मानित होने लगे। पुरस्कारों के साथ इन कलाकारों के प्रतिनिधि चित्रों का प्रकाशन होने लगा।

भारत–भवन संग्रहालय अपने कलात्मक ख्याति हेतु विश्वव्यापी है। आज ललित कला में ग्राफिक का नाम आते ही आधुनिक कलाकारों की चाक्षूस पटल पर अनायास ही भारत–भवन (रुपंकर) ग्राफिक वर्कशॉप की छवी उभरने लगती है। आज इसे एक प्रमुख कला संग्रहालय के साथ–साथ छापाकला वर्कशॉप होने का गौरव प्राप्त है, देश के विभिन्न हिस्सों के कलाकारों ने इस संस्थान तथा समकालीन कला प्रवृतियों के वर्तमान स्वरुप देने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है।

भारत–भवन के अम्लांकन का अखिल भारतीय महत्व है, इस संस्था के शिक्षा कार्यक्रम को, इसके द्वारा आधुनिक कला शैलियों की वरीयता देने की प्रतिबिंबित करता है तथा "आधुनिकता के प्रति अखिल भारतीय रुझान तथा

आधुनिक भारत के सृजनात्मक तनाव" की द्योतक है। अन्य संस्थानों की तरह, इस संस्था ने भी अनेक ग्राफिक तथा छापा कलाकारों को तैयार किया जिन्होने अपने–अपने माध्यम में बड़ी प्रतिष्ठा प्राप्त की है।

भारत–भवन से जुड़े कुछ कलाकारों का यह भी मानना है, कि भारत–भवन में आने के बाद कला में स्वतः ही परिवर्तन आने लग जाता है, साथ–साथ कलाकार की सृजन शिलता में, भावनाओं में, प्रयोगता में, दर्शक के सामने कला को प्रस्तुतीकरण में तथा कला में मौलिकता लाने में अद्भुत सा परिवर्तन कुछ ही दिनों में दिखने लगता है, इसका कारण कुछ भी हो सकता है, जैसे यहाँ के कला वातावरण, नियमित रुप से आयोजित प्रदर्शनियाँ, प्रतिष्ठित कलाकारों का लगातार यहाँ से जुड़े रहना और शिविरों में आकर युवा कलाकारों को प्रोत्साहन के तौर पर मार्गदर्शन देना आदि।

शैलीगत दृष्टि से भारत–भवन (रुपंकर) छापाकारों के काम को अन्तर्राष्ट्रीय संदर्भ में वर्गीकृत करना जरा कठिन होगा, क्योंकि उन्होने अपनी कलाकृतियों का सृजन न तो अंतर्राष्ट्रीय मुहावरें में किया है, और न ही इन्हें किसी सैद्धांतिक परिप्रेक्ष्य से जोड़ा जा सकता है, वस्तुतः इन कलाकारों से स्वतंत्रतापूर्वक विभिन्न सिद्धांतों में से अपनी रुचि के अनुसार चुनाव किया करते है। यहाँ के कला को विश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है– सतह पर बिंब बनाने का विचार लगभग त्याग दिया गया है, और अर्मूतनवादी ढॉचे में शुद्ध रुपांकार को प्रमुखता दी जा रही है, और इसे संवेदात्मक रंग–योजन, नए माध्यम व आकारिक तत्वों की उत्कृष्ठ पद्धति के द्वारा प्रस्तुत किया जा रहा है। यह झुकाव इस बात को दर्शाता है, कि कलाकारों की दिलचस्पी अब, चित्राकाश में, चित्रमय तत्वों को ही प्रमुखता से अंकित करना था और वर्ण्यविषय अथवा विषय वस्तु की तरफ उनका विशेष ध्यान न देना। हाल के वर्षो की कलाकृतियाँ गैर–आकृति मूलक शैली की है, इनका झुकाव टेक्सचर तथा अमूर्तन की तरफ ज्यादा है, आकृतिमूलक शैलियों में भी मानवीय दशा पर जोर दिया गया है, यांत्रिक अथवा ज्यामितिक शैली में "मंडल" परंपरा तांत्रिक तत्वों तथा ज्यामितिक रुपाकरों को प्रमुखता से दर्शाया जाता है, भू–दृश्य तथा फंतासी–प्रधान चित्रों,

अतियथार्थ तथा लोक व जनजातिय कला की निजि समझ पर आग्रह दिखता है, पर अब भारत–भवन के अम्लांकन माध्यम में तकनीक की विविधता दिखाई देती है। इन विविधता से समकालीन युवा कलाकारों की आविष्कार–परक प्रतिभा की पुष्टि हेाती है। जो नए रुपाकार तथा तकनीक की तलाश में है, और साथ ही कलाकार अब सांस्कृतिक सीमाओं को लांघते हुए अंतर्राष्ट्रीय कला शैली को अपनाने की तरफ प्रयासरत है।

रुपंकर के कुछ युवा छापाकारों ने काव्यात्मक रहस्यवाद को लेकर खूब ऊँची उडान भरी है । इन छापाकारों की अम्लांकनों को किसी खास लेबल से नहीं समझा जा सकता । हालांकि इनका काम ज्यादातर आकृतिमूलक है , लेकिन इनमें अमूर्त तत्वों का सम्मिश्रण रहता है, और कभी कभी तो इनकी कृतियॉ पूरी तरह अमूर्त–अभीव्यंजनावादी हो जती है । यह समझना तक मुश्किल हो जाता है कि जोर आकृतियों तथा वस्तुओं के विरुपण पर है या सादृश्यमूलकता को पूरी तरह नकारने पर अक्सर इनके बिंब ''स्केची'' होते है, और कलाकार के बैचेन मूड तथा विभ्रम व यातना की अनुभूति को प्रकट करते है, तथा व्यक्तिवादी अभिव्यक्ति व निजी प्रतीको, सामाजिक–राजनीतिक व सांस्कृतिक पक्षों के विचित्र मिश्रण, वैयक्तिक फंतासी, जिसमें व्यंग्य या काव्यात्मक रहस्यवाद घूला–मिला रहता है, के प्रयोग पर असाधारण बल दिया जा रहा है । इस शोध अध्याय के अंतर्गत भारत–भवन (रुपंकर) के ग्राफिक कार्यशाला में कार्यान्वित अम्लांकन छापा कलाकृतियों पर प्रकाश डाला गया है, तथा कुछ महत्वपूर्ण छापाकारों (जो भारत–भवन के स्थापना से अब तक अम्लांकन विधि हेतु उक्त रुपंकर ग्राफिक्स कार्यशाला में जुडकर अपना स्वतः नये–नये प्रयोगात्मक अभिव्यक्तियों से एक विशेष स्तर पहुँच चुके है तथा पहुँचने के लिए संघर्षरत है।) तथा उनकी चुनिंदा कृतियों पर निम्न में कि गई टिप्पणियों का उददेश्य यह है कि उनके कलात्मक प्रयासों से हुई दृश्य व वैचारिक खोजों, उपलब्धियों, और तकनीकों में विविधताओं को रेखांकित किया जा सके। उनकी सृजन–अभिव्यक्ति ईन्ताग्लीयों विधि के अंतर्गत विभिन्न उपविधियों–परिस्कृत रेखा से युक्त एचिंग, एन्ग्रेविंग, एक्वाटींट, ड्राईपाईट,

मैजोटीट, तथा मिक्स प्रिन्ट के अंतर्गत सेरीग्राफी (सिल्क–स्क्रीन) कम्प्यूटर प्रिंट, लिथोग्राफी, वुडकर आदि के साथ अम्लांकन का उत्तम टेक्सचर से युक्त चित्र – में उत्कृष्ट तरीके से आ पाई है और ग्राफिक माध्यम की विविध संभावनाओं को उजागर करती है। इनकी कृतियॉ में सामान्य से अत्यन्त परिस्कृत स्तर तक को देखा जा सकता है, और छापाकारों ने कृतियों के रुपाकार व पद्धतियों में नव–प्रवर्तनकारी प्रयोग किए है, इनमें अर्थ तथा संवेदना के भरपूर होने की पुष्टि होती है, और छापाचित्र कलाकारों के उज्जवल भविष्य के प्रति आश्वस्त हुआ जा सकता है।

छापाचित्रण का विकास स्वतंत्रता तथा अनुशासन की अभिव्यक्ति के रुप में हुआ, साथ ही शैलीगत बहुलता के रुप में भी भारत–भवन के अम्लांकन पद्धति के छापाकारों धनवाद, अमूर्तन वाद, अभिव्यंजनावाद, और अतियर्थाथ वाद से प्रभावित है, हालांकि उन्होने मोटे तौर पर ऐसी शैली को अपनाया है, जिन्हें किसी खास "वाद" के अंतर्गत रख पाना कठिन है। जहाँ तक तकनीक का सवाल है, अम्लांकन विधा की सभी उप विधाओं को सूक्ष्मता तथा कौशल से प्रयुक्त किया गया है, पद्धतियों की प्रक्रिया व सम्भावनाओं को भी बडी बारीकि से समझा गया है। पर सवाल उठता है, कि रुपाकार की लय व संरचनाओं विश्व अथवा ब्रम्हांड की लयों से कोई संबंध बना पाती है, अथवा नहीं या अपने बिंबों में निहित अर्थो से उन लयों में प्रवेश कर पाती है अथवा नहीं ? इस सवाल का संबंध ऐंद्रिक सौंदर्यबोध और आध्यात्मिक चिंतन, जो चेतन के उच्चतम स्तर से जुडा हुआ है, कि तुलनीय स्थिति से है।

भारत–भवन के अम्लांकन पद्धति से जुडे कुछ महत्वपूर्ण समकालीन कलाकार

भारत–भवन में अम्लांकन विधा द्वारा कार्य कर रहे या कर चुके विभिन्न छापाकार (1982 से लेकर अब तक के चयनित छापाकार) के कुछ महत्वपूर्ण कलाकारों तथा उनकी चुनिन्दा कृतियों को प्रयुक्त शोध अध्याय में प्रस्तुत किया गया है, भारत–भवन के कुछ छापाकारों की कृतियों को संक्षिप्त विश्लेषण किया गया है, जो कि अलग–अलग समय में, अलग–अलग छापाकारों द्वारा तथा

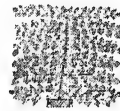
अलग–अलग विषय पर आधारित इन छापा कृतियों को सृजन किया गया है, कृतियों पर संक्षिप्त विश्लेषण का उददेश्य यह है, कि उनकी कलात्मक प्रयासों से हुई चित्र, अभिव्यक्ति, वैचारिक खोजों और उपलब्धियों को रेखांकित किया जा सके। इन कलाकारों ने समकालीन कला को समृद्ध किया है ।

(वार्तालाप/साक्षात्कार पर आधारित)

छापाचित्रकार

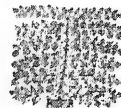
व्ही0 नागदास (जन्म–1957)

उत्कृष्ट छापाचित्रकार के रुप प्रसिद्ध ''पालघाट केरल के'' व्ही0 नागदास को एचिंग व एक्वाटिंट माध्यम द्वारा बनाया गया कृति शीर्षक ''पोस्ट डिपारचर (150x 150cm) को सन् 2000 में ललित कला द्वारा राष्ट्रीय पुरस्कार से सम्मानित किया जा चुका है। वर्तमान में इदिरा कला–संगीत विश्वविद्यालय (खैरागढ़) में ग्राफिक स्टुडियो के विभागाध्यक्ष के पद पर पिछले दो से अधिक दशकों से कार्यरत है। आप नये नये प्रयोग, सामग्री, रंगों, रुपाकारो और साथ ही अवधारणाओं व विचारों का भी स्वरुप बदलने की दिशा में लगातार प्रयत्नरत है।

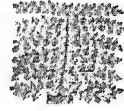
व्ही0 नागदास ने छापाचित्रण की इन्टैग्लियों तकनीक को अपनाया है। आपके चित्र आकृति प्रधान है, जो आरम्भिक अम्लांकन कार्यो में मानव आकृति के शरीर रचना को तोड़ मरोड़ कर प्रस्तुत करते थे, पर कलान्तर में आकृतियों में सरलीकृत/यथार्यथा नजर आने लगा है। अलबत्ता आकृतियों के परिरेखाएं कोमल होती है, आप छापा तथा प्रकाश का बड़ा नाटकीय प्रयोग करते है, चेहरो की अभिव्यक्ति बड़ी प्रभावशाली होती है, जैसे कि आपकी छापाचित्र (चित्र संख्या –१, २) में स्पष्ट है, इस छापाचित्र में आकृतियों के संयोजन लयात्मक रेखाये, एक्वाटिंट द्वारा किया गया छाया प्रकाश में ओपन वाईट तकनीक का उत्कृष्ट इस्तेमाल देखा जा सकता है आपने फंतासी विषय पर ज्यादातर कार्य किये है। आपके छापों में तकनीक कौशल के बावजूद ये तकनीक से कहीं बहुत ऊपर के लगते है, विचार के आगे प्रतिभा शीलता ध्वस्त होती लगती है, जो वस्तुतः आज के व्यकित के त्रासद अस्तित्व तथा उत्तरजीवी बने रहने से संबंधित उसकी उन

समस्याओं की ओर संकेत है, वर्तमान में आपको समकालीन युवा कलाकार अपना आदर्श मानते हैं।[1]

शोभा घारे (जन्म– 1957)

कला सृजन को ध्यान का ही एक रुप में स्वीकार करने वाली दुबली–पतली इकहरी काठी की, खामोश और सामान्य सी दिखने वाली भोपाल शहर में पली –बढ़ी पिछले कुछ वर्षो के दरम्यान आपकी संवरित छापांकन एक खास मुकाम पर पहुॅच चुका है। शोभा घारे आज छापाकला के समकालीन कला जगत में राष्ट्रीय स्तर के अम्लांकन कलाकार के रुप में ख्याति अर्जीत कर चुके है।

आपके आरम्भिक छापाचित्रों के संयोजन में अलंकारिक रेखाकर्म से रची गई मनुष्य और अन्य प्राकृतिक आकृतियॉ होती थी (चित्र संख्या ४,६,१०, में स्पष्ट रुप से देखा जा सकता है) बीच के समय में उनके अम्लांकन छापा अधिक सक्रिय होने लगा और उस दौरान सपाट रंगों ने अपनी जगह विस्तीर्ण कर ली और रेखांकन कहीं बीच में से झॉक रहा होता (चित्र संख्या ६, ८,) अम्लांकन में एक्वाटींट से सपाट रंगक्षेत्र में झॉकता रेखाएं अपना स्वतंत्र संसार रचते है। रेखांकन में आपने प्रकृति के छोटे–छोटे चीजे जैसे चिड़िया, पहाड़, पर्वत, फूल–पत्तियाँ व लोक–कलाओं से प्रभावित कुछ प्रतीको का भरपूर इस्तेमाल कर अपनी अभिव्यक्तियों को कृतियों में साकार रुप देते है। वर्तमान में शोभा धारे की चित्रों को परिपक्व रुप व अवस्था की आख्या दे सकते। क्योंकि आप जब पूरे अधिकार से वे फलक पर अपना रुपाकार रचती है तब चित्रतत्व और चित्रों का माध्यम आपके इशारे पर थिरकते है। शोभा घारे प्रकृति विषयक रेखा अम्लांकन करते समय मूंगेर (बिहार) के एक योगश्रम से जुड़ने के बाद तांत्रिक चित्रों की रचना करने लगे और तब से आज तक तंत्र विषय पर कार्य करते रहे है, इसका परिणाम के रुप में आप मानते है कि जीवन में मानसिक उलझनों से शान्ति प्राप्ति होती है।[2]

प्रीति तामोट (जन्म – 1955)

प्रीति तामोट मालवा अंचल के उज्जैन शहर में जन्म तथा बचपन बीता। उज्जैन में होने वाली साप्ताहिक कालिदास समारोह दौरान कालिदास साहित्य को काफी नजदीक से महसूस किया, परिणाम स्वरुप आपको कामों में कालिदास साहित्य का प्रभुत्व नजर आने लगा ।

प्रीति अपनी विशिष्ट दृष्टि की पेचीदगी से हर जगह उजाले अंधेरे की कल्पना क्रम विरोधाभासी रुप जिंक प्लेट के जरिये कागज पर उतारने में माहिर ये कलाकार अपने बीते कल और आज को ही मुख्य विषय बनाती है, विषय में उज्जैन, तथा भोपाल में नवाबों के महलों के रास्ते, खस्ता हाल गुबंद, टूटी–फूटी दीवारे जो जंगली फूलों के बेलों से आबाद लुढ़कते पत्थर, पेड़, झाड़ियॉ, मैदान, काई से लदे भरे तालाब, ये सभी एक दूसरे में उलझे हुए से लगते है। आकारों का निश्चित रुप टूटकर प्रकृति में विलीन हो, कभी धरती का स्पंदन, तो कभी मौसम के बदलते रंग रहस्यात्मक वातावरण का आभास देते है। जिंक प्लेट पर एचिंग विधा प्रयुक्त कर लोकल रंगों का इस्तेमाल कर छापा चित्रों में बारीकियों, रंगों की पारदर्शिता के आय शोख रंगों का असीमित संभावनाओं का नया संसार रचते है। (चित्र संख्या १३,१५,१६,२०,में स्पष्ट है) आपके रचनाओं/छापों को दूर से देखने पर आकार सा (नक्शनवीस) सा दिखता है, पर काम को देखते–देखते गुंबदों, महलों के छोटे–छोटे आकार निकलते हुए लगते है और फैल जाते है, जमीन पर, प्रीति के अम्लांकनों के सक्ष्म प्रभावों ने छापाचित्र को हाथ में पकड़कर बहुत पास से देखने की इच्छा मन में जगाती है। आपको कार्यो से स्पष्ट है, कि आपको शुरु में जैन मिनीयेचर कला ने गहरे स्तर पर प्रभावित किया होगा, क्योंकि एक मिनीयेजर, एवं लघुचित्र यव एक प्राचीन नक्शनवीस की अदभुत रेखाओं की तरह प्रीति के अम्लांकन दर्शक को आकर्षित करते है। चित्रों में आसमान अक्सर पीला होता है, कभी–कभी नीला व गुलाबी होता है, प्रीति अपनी नये–नये प्रयोग द्वारा कभी दो प्लेट का तो कभी तीन प्लेटों का उपयोग करती है, आजकल मिक्स–मीडिया का प्रयोग कर नया कुछ कर गुजरने को व्याकुल है।[3] (चित्र संख्या १८,१६,)

राजेश अम्बालकर (जन्म – 1965)

स्वभाव में सरल, विनम्र, हँसमुख तथा मिलनसार व्यक्तित्व के धनी छापाकार राजेश अम्बालकर का जन्म अमरावती, महाराष्ट्र में हुआ। लगभग 20 सालों से भारत–भवन, भोपाल में रहकर न सिर्फ अपनी कला को निखारने –संवारने का अवसर मिला, बल्कि अपनी निजी और छापाकला में एक विशिष्ट पहचान बनाने का अवसर प्राप्त हुआ। राजेश अपने व्यक्तित्व के अनुसार चित्रों की विषम भी जीवन की उत्पत्ति से लेकर अंत तक तमाम प्रक्रियाओ, रिश्तों के ताने–बाने और सृजनशीलता को खामोशी से अपने में समेटे तथा चित्रों में दिखाई गई लहरदार, क्षितीज रेखाएँ आपके अंतर्मलन के द्वंद और दुविधा को अभिव्यक्त करती है, इसके अलावा फंतासी, सपनों को चित्रों में उकरने की कोशिश करते है, (चित्र संख्या २१,२२,) विषयों में मानवीय जीवन की जटिलताओ, विसंगतियों और स्वप्नों को रुपांयीत करने की जिद नजर आती है। आपकी कलाकृतियों में ग्रे (धूसर) रंग ज्यादातर उभर कर आते है, आपने तकनीक की बारीकियों को गहररे तक साधा है, और तकनीक को विषय पर हावी नहीं होने देते तथा रंगों को आप निःशब्द भाव से कृतियों में अवतरित करते है, आपने छापाकला के लगभग सभी माध्यमों में सफलता पूर्वक कार्य किये है, आपको कृतियों को राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर चयन किया गया है, तथा विभिन्न पुरस्कारों से नवाजा जा चुका है।[4]

विशाखा आपटे (जन्म – 1966)

नासिक, महाराष्ट्र के युवा छापा कलाकार 1987 में जे.जे.स्कूल ऑफ आर्टस से बि.एफ.ए (चित्रकला) में ही डिप्लोमा प्राप्त कर ग्राफिक विधा की चाहत ने 1991 से भारत–भवन भोपाल आकर कार्य करने लगे और भोपाल वासी होकर आज छापाकला दुनिया में हलचल मचाने में कामयाबी हासिल की है।

विशाखा चूँकि महानगर मुंबई में जन्मी पली बढ़ी इसलिए वहॉ के नंद, कम स्पेश की झलक उनके चित्रों में नजर आती है, समकालीन मानव के दिनचर्या वस्तुओं अपने कृति का विषय बनाती है, जैसे – टैबल, कुर्सी, हैण्डल,

कपड़ा, खिड़की, दरवाजा, रोलर, आदि निर्जीव वस्तुए विशाखा के कुची से जीवंतता पा जाती है। (चित्र संख्या २३,२४,)

आपके अम्लांकन चित्र में प्रसिद्ध छापाचित्र कलाकार कृष्णा रेडडी की छाप पर लक्षित होती है। क्योंकि आप के छापाचित्र जिंक प्लेट को स्तर उत्कीर्ण कर तथा स्याही की वीस्कोसिटी को नियंत्रित करके बहुरंगी छापाचित्र तैयार करते है, (चित्र संख्या २५) आपने एक ही प्लेट से अनेक रंगों की छपाई की अद्वितीय प्रक्रिया का निरुपण किया है।

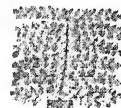
आपके डिजाईन शक्तिशाली ज्यामितिक बनावट से लेकर तरह जैविक रुपाकारों के रुप में देखे जा सकते है, वह प्रकृति का अनुकरण नहीं करते बल्कि उसकी ऊर्जा व शक्ति की व्याख्या विभिन्न दिशापरक रेखाओं अथवा उदग्र, विकर्ण या वृताकार व सर्पील शक्तिशाली वैश्विक गतियों से करते है। आप अपनी चित्रमय संरचना को व्यापक वैश्विक ब्योरो तथा टैक्सचर व रंगों की विविधता से भर देते है, जो नजदीक से देखने पर मन में प्रशंसा का भाव जगाती है, और फिर आनंदित करती है, विशाखा की रंग–योजना अद्वितीय है, जिसकी आपनी ही स्वाद और गंध है। रंग–विन्यास का अत्यंत संवेदनशील व सूक्ष्म चुनाव करते है, आपकी प्लेट भी एक तक्षित कलाकृति से कम नहीं लगती और सबल उभारों से युक्त उनके छापाचित्र को मूर्तीशिल्पीय अनुभूति से भर देती है।[5]

अनन्त साहु (सन् – 1974)

छत्तीसगढ़ राज्य जिला दुर्ग के अंतर्गत बहुत छोटे गॉव पटेवा में जन्मे युवा छापाकार अनन्त साहू अपनी कला शिक्षा खैरागढ़ विश्वविद्यालय से प्राप्त कर लगभग 15 वर्षो से भारत–भवन छापाकला कार्यशाला में जुड़कर आपना कार्य को समकालीन स्तर पर स्वयं को तैयार किये है। आप अपने असंख्य अम्लांकनों के अतिरिक्त साफ्ट ग्राउंड अम्लांकन भी किए है "आपने शुरु के अम्लांकनों में अमूर्त आकारों का विकसित किये। कलान्तर में आपके कार्य में लोक कला का प्रभाव स्पष्ट रुप से दिखता है, कारण आप गॉव में पले बढ़े तथा गॉव के कला को काफी करीब से देखने का मौका मिलता रहा है। (चित्र संख्या ६५,६७,) आपने विभिन्न बनावटो, आकर्षक रंगों का इस्तेमाल एवं गहरे अम्लांकन

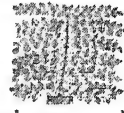
का भी अच्छा प्रयोग किये है। आपको अम्लांकन के काफी छोटे–छोटे साइजों के (8x10cm) कार्य करने में मजा आता है। प्रवाहपूर्ण रेखाओं के साथ–साथ गम वाईट का सामंजस्य अतुलनीय रुप से प्रयोग करते है। आप वर्तमान में सरकार द्वारा प्राप्त एक साल का छात्रवृत्ति के अन्तर्गत अहमदाबाद के क्षेत्रीय छापा कार्यशाला कार्यरत है ।[6] (चित्र संख्या ६६)

राकेश बानी (सन् – 1974)

राकेश बानी स्वभाव से ही एक छापाकार है, आपके पास छापाकला के आवश्यक गुण–सुस्पष्टता, एक सधा हाथ, विशुद्ध, नक्शावीसी, स्वच्छता, आदि सभी विद्यमान है, आपके कार्य में एक एक निश्चित पहचान योग्य चमक है, जो एक प्रभावी छापाचित्र के लिए आवश्यक होती है, आपके विषयों में मूर्त और काल्पनिक आकृतियां है, आपकी आकृतियों पारम्परिक नहीं है, आपकी आकृतियां और दृश्य सदियों से चले आ रहे सूरज, चाँद, पैरो के निशान, आईना, पशु, पक्षी, हाथ–पैरों के निशान, विभिन्न प्रकार के टैक्सचर नेट (जालीदार) का इम्प्रेशन, आकृतियों में सजीवता, संयोजन में दृढ़ता, अनुभव, चेहरे के भाव, अभिव्यक्ति, अलंकरण आदि विभिन्न बनावटों को लिए होते है, जो बड़ी कुशाग्रता से समस्त प्रकरण में अपना सहयोग देते प्रतीत होते है, आप अम्लांकन कृतियों में एक्वाटींट व गम वाईट का प्रयोग ज्यादातर करते है। जो आपके कृति के विषय के अनुरुप होते है। आप छोटे से लेकर 3/4 प्लेट जोड़कर अम्लांकन कार्य करने में आपको ज्यादा आनंद आता है। (चित्र संख्या ३१) आप मानव के जीवन के उतार–चढ़ाव को अपना विषय बनाते है, ''आपको अपने श्रेष्ठतम अम्लांकन कार्य शीर्षक *नेचर–VII एचिंग व एक्वाटिंट* को ललित कला अकादमी, न्यू दिल्ली द्वारा सन् 2006 में राष्ट्रीय पुरस्कार से सम्मानित किया गया। इसके अतिरिक्त राज्य राष्ट्रीय व अन्तर्राष्ट्रीय स्तर के प्रदर्शनियों में आपके कार्य प्रदर्शित होते रहे है, और काफी मात्रा में प्रशंशित भी होते रहे है। वर्तमान में कुरुक्षेत्र विश्वविद्यालय में प्रवक्ता के पद पर कार्यरत है। लाईफ, नेचर- I , II ,V, हारमोनी, ड्रीमलैण्ड, आदि अम्लांकनों में आपने तकनीक पर अपने असाधारण अधिकार तथा माध्यम का संवेदनशील प्रयोग की मदद से अपने काम को सौंदर्य

शास्त्रीय विषय को विस्तार दिया है । छाया प्रकाश का नाटकीय प्रयोग, चेहरे की अभिव्यक्ति–चाहे वह मुखौटे के साथ हो या बिना मुखौटो के – वड़ी प्रभावशाली होती है, (चित्र संख्या ३०,) ऐसा लगता है कि बिना मुखौटो वाले चेहरे त्वचा की ऊपरी परत को उघाड़कर बना दिए गए हो ताकि अंदर की चिंताग्रस्त स्थिति उजागर हो जाए समकालीन छापाकला जगत में उभरते हुए युवा कलाकार के रुप अपना कदम रखने को तैयार है ।[7]

रवि नारायण गुप्ता (सन् – 1975)

रविनारायण गुप्ता बरगढ़, ओड़ीसा में जन्मे, छापाकला में अम्लांकन को अपना विषय बनाकर खैरागढ़ विश्वविद्यालय में वी.एफ.ए. और एम.एफ.ए. की शिक्षा ग्रहण कर वर्तमान में बुन्देलखण्ड विश्वविद्यालय झाँसी में कला शिक्षक के पद पर कार्यरत है, आपके द्वारा रची गई अम्लांकन चित्रों में विषय के तौर–पर इर्द–गिर्द की घटनाओं को बना लेने के कारण आपका रचना संसार जीवन्त हो उठता है, धीरे–धीरे अवचेतन व चेतन की मानसिक अवस्थाओं से गुजरता हुआ एक विचार धातु की प्लेट पर छाने लगता है और फिर कई पडावों की यात्रा करता हुआ स्पष्ट से स्पष्टतर होने लगता है, आपके छापाचित्रों में व्यक्ति की मानसिक पकडन व कसमसाहट है, जो मनो–वैज्ञानिक स्तर पर आज की विसंगत परिस्थितियों का खुलासा करता है , एक गुमसुम , मौन , प्रतिक्रिया , जो चेहरों से पढी जा सकती है । (चित्र संख्या ४१,४२,४४,) आपके चित्रों में बैचेनी और भय आकृतियों की भंगिमाओ से आभासित होता है , इसके अलावा इन आकृतियों के चेहरों पर व्याप्त खामोसी और उदासीनता की हल्की सी झलक भी देखी जा सकती है , इस संसार से उनकी निर्वसन आकृतियों वाले चित्रों में साक्षात्कार किया जा सकता है , कलात्मक दृष्टी से उनकी ये " भावनाएँ " अभिव्यक्ति " कामोददीपन व विरुपति नहीं है ,बल्कि उनमें एक सौम्यता , ठहरपन और ठंडा अहसास है ।

धातु की प्लेट पर कार्य करना आपको पसंद है , कारण धातु में सूक्ष्म , एकदम उचित रेखाएँ और टोनल उतार–चढाव अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है , जैसे की एक्वाटींट या मैजोटींट में । धातु पर काम करते समय कलाकार सोच

समझ सकता है , औ।र काम को धीरे –धीरे बढा सकता है (चित्र संख्या ४३,) जिसका शीर्षक फेन्टीज्म ऑफ लाइफ में एक स्त्री आकृति बैठी हुई , जिसकी शारीरिक गठन को बहुत सरल और साधारण आकारो में रखते हुए बडे ही सुंदर ढंग से विरुपित किया गया है, इस अम्लांकन छापों पर नजर डाले तो यह बात सहज ही समझी जा सकती है , की इस माध्यम को बहुत ही सुरुचिपूर्ण ढंग से इस्तेमाल करते हुए आपने एक संवेदनशील अभिव्यक्ति में अपने आकारों को बांधा है ।

शरद कुमार कॉवरे (सन् –1981)

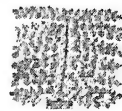
जन्म मध्य प्रदेश राज्य के बालाघाट शहर में हुआ । सन् 2005 में खैरागढ विश्वविद्यालय में कला शिक्षा ग्रहण कर भारत–भवन भोपाल के ग्राफीक कार्यशाला में कार्य करते हुए उच्च तकनीक विशेषताओं को आत्मसात करने और अपनी कलात्मक अभिव्यक्ति को एक नयी दिशा एवं आयाम दने का अवसर ढूढने में व्यस्त है । आम आदमी की विवशता को शरद ने अपने अम्लांकन (चित्र संख्या ६४,) छापाचित्र में बहुत ही प्रभावशाली अभिव्यक्ति दी है । इस चित्र में वर्तमान स्थितियों और अवस्थाओं पर एक तिखा कटाक्ष है , आपके अम्लांकन विशेषताओं में फ्रेम, टैक्सचर, रेखाएँ , कटाक्ष शरीर के स्त्री , पुरुष एवं संवेदनशीलता आदि मुख्य है और लोकल रंगो (लाल , धूसर , नीला , पीला) का इस्तेमाल कर छापा आकर्षक रुप देने की कोशिश करते है ।

आपके छापाचित्रों में एक खास बात है, संयोजन को क्षैतिज और उदग्र भागों में विभक्त करके प्रस्तुत करना । वह हमेशा मूर्त आकृतियों को ही अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाती है ,'' उनके नये –पुराने कामों पर एक के बाद एक नजर डाले तो कुछ बिम्बों को बार–बार प्रयोग पाते है, वस्तु–शिल्पीय रख–रखाव, दीवारे, खंभे, दरवाजे, पोथी–पुराण, कमरे सरीखा विभाजन और कभी–कभी खिडकियों का इस्तेमाल । (चित्र संख्या ६३,६६,) वर्तमान में आप अपनी चित्र संरचनाओं में फोटो –एचिंग व डिजीटल प्रिन्ट द्वारा अभि–व्यक्ति करने में प्रयत्नरत है ।[8]

सेन्थील नाथन (सन् —————)

विविधता वैसे भी इस शताब्दी का एक युगबोध रहा है । यह सबसे अधिक बल इस युगबोध पर देते है , यह भावावेश से युक्त है , साथ ही इसमें खुलापन व लचीलापन भी है, इसलिए कुछ कलाकारों का झुकाव भारतीय दर्शन तथा संस्कृति कि ओर हुआ और तंत्र को उन्होने अभि–व्यक्ति का एक सशक्त माध्यम माना ।

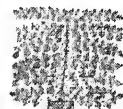
उन कलाकारों में से एक है, सेन्थील नाथन । आज तंत्र के विषय लेकर अम्लांकन एवं कोलोग्राफी छापा तैयार कर रहे है । 2005–06 अवधि में भारत–भवन में रहकर उन्होने अपनी तंत्र द्वारा अभि–व्यक्ति को और सशक्त करने की साधना की । और भारत –भवन की कला वातावरण ने आपको अपनी अर्न्तमन की सृजनशीलता को ओर अधिक भावपूर्ण , उददेश्यपूर्ण बनाने में सहायक रहा ।

बहुत पहले भारतीय योगियों ने किन्हीं प्रतिकात्म अमूर्त चिन्हों अथवा यंत्रों की कल्पना की थी । (तांत्रिक मत से " श्री यंत्र " सबसे अधिक जीवंत व अर्थवान है) ऐसे ही रुपाकारों से प्रेरित होकर आपने मोहक चटख रंगों में अमूर्त व मूर्त लेकिन प्रतिकात्मक विन्यास बनाते है (चित्र संख्या ३६,४०,) आपकी कृतियों में रुपाकार कलाकार की चेतना व आकांक्षाओं के बिंब है । इनमें व्यक्ति –चेतना के अस्तित्व के गहनतम स्तरों तक पहुँचने की इच्छा निहित है । कला अभि–व्यक्तियों में प्रकृति से जुडे तत्व, पशु–पक्षी, पहाड–पर्वत , पेड–पौधे , नदी –नाला, काल्पनिकता, फंतासी युक्त वातावरण , चांद–तारे आदि तत्वों को इन्टैग्लीयों के विभिन्न अलग–अलग प्रायोगिग तकनीक द्वारा सतह में मुख्य रंगों फैलाव कट तथा कहीं एक केन्द्र बिन्दु में विपरीत रंग लगाकर कला–कृतियों में रोमांचित पैदा करते है। जो कि आपको कलाकृति का मुख्य आकर्षण केन्द्र है, गहराई, कोमलता, परिप्रेक्ष , आखों को ठंडक पहुँचाने वाली वातावरण आपके कलाकृतियों विशेषता है ।[9]

रविन्द्र शंकर राय (सन्– ———)

विश्व भारती कला भवन , विश्व विद्यालय , शांति–निकेतन से अपना शैक्षणिक कार्य पूरा कर भारत–भवन में 2004–06 तक के अपना छापाकला सृजन के सफर में काफी उत्तेजना पूर्ण था । आपके छापा चित्र में परिपक्वता , गहनता, के साथ–साथ उल्लास तथा विश्वसनीयता भी देखी जा सकती है , आप छापों में सरल तथा भावपूर्ण निश्चलता को अभिव्यक्त करती है । रविन्द्र के अन्तःमन के कलाकार अपने चित्र –विषयों का अंग बन जाता है , और बडी प्रगाढता से एक प्रखर नाटकीयता की रचना कर डालता है , जिससे बडा सम्मोहक वातावरण बन जाता है (चित्र संख्या ६८,) इसे चित्र में आकृति प्राकृतिक यथार्थ किये हुए है, लेकिन प्राकृतिक वातावरण से मेल नहीं खाता । अम्लांकन में विभिन्न प्रयोगात्मक टैकसचरस द्वारा पृष्ठ –भूती को उल्लास का वातावरण देने में सदा तत्पर रहते है, आकृति के अन्तःमन मर्वे जो उल्लास है , उसे दिखाने के लिए आपने तितलियों, फूल–पत्तियों को सजावटी ढंग से प्रस्तुत किये है, जो वातावरण के साथ–साथ आपके अंतरावलोकी छापा में एक उन्मादक अनुभूति का सृजन कर देती है । सूरजमुखी के फूलों के जरिये आप मानव के अलग–अलग प्रकार के स्वप्नों के रुप में जो आगे चलकर सच्चाई में परिवर्तित होने का आभास देता है " आप उल्लास युवा स्त्री की लोचदार लय से उत्पन्न भव्य –सौंदर्य तथा इन छापाचित्र में सांकेतिक मुद्राओं के साथ हाथों पर विशिष्ट ध्यान दिये है ,जिससे पूर्ण –रुप में उल्लास अभि–व्यक्ति को प्रभावशाली ढंग से प्रतिपादित कर सकें ।[10]

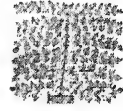
आनन्द कुमार श्याम (सन्–1963)

(आदिवासी गोंडी कलाकार)

डिण्डोरी जिले के प्रसिद्ध गोंड परधान ग्राम पाटनगढ (म0प्र0) में जन्मे आनंद गोंडी चित्रकला के वरिष्ठ कलाकार है । भारत–भवन भोपाल में पिछले दो दशकों से गोंड परधान जनजाति की पारम्परिक चित्रकला की प्रतिष्ठा और विस्तार कार्य में लगे हुए है , इन्हीं दिनों में आनंद ने छापाकला (अम्लांकन) के साथ–साथ चित्रकला विधा में कि गई चित्रों की नई परिभाषा और पहचान

भी गढ चुके है। आनंद कि कल्पनाएं व रेखाए जहाँ गोंड जनजाति की परम्परा के सौंदर्य बोध का स्वाभाविक रुप में निर्वाहन करती है , वही उनके पारम्परिक रुपाकारो प्रतीको और मिथको के विस्तारित कल्पनाशीलता प्रयोग भी स्पष्ट रुप से दिखाई देती है, आपके अम्लांकन चित्र के विषय में प्रकृति के आस–पास घूमती है, जैसे पेड, पक्षी, जीव–जन्तु , नदी–पहाड , कीडे–मकोडे , करमा नृत्य करते नर–नारी, नगाडे , ढोल, मृढग, बाना बजाते हुए पुरुष , कुछ आदिवासी देवी –देंवताओ के चित्र आदि विषयों ने कृतियों को सौंदर्यबोध कराती है । (चित्र संख्या ७१,७३,) आपकी एक बडी सफलता में आपकी चित्रकला भारत के महामहिम राष्ट्रपति माननीय ए.पी.जे. अब्दुल कलाम जी ने दिल्ली के प्रदर्शनी में से स्वयं के लिए खरीदे ।[11]

राजेश कलशी (सन्– 1975)

भारत में, पारंपरिक रुप से, सौंदर्यानुभूति की एक निश्चित भूमिका तथा प्रयोजन रहा है । इस अनुभव की व्याख्या में केवल कला–कौशल को पर्याप्त नहीं माना गया,ज्यादा महत्व तो कलाकार की आंतरिक सृजनात्मकता की शक्तियों से इसके गहन संबंध को दिया गया है, क्योंकि उसी से कलाकार की सौंदर्य–चेतना को बल मिलता है ,राजेश कलशी की कला इसी देशज दृष्टिकोण के अनुरुप है और मनुष्य के "होने " के आध्यात्मिक आधार की खोज करती है। आप बी.एफ.ए. की शिक्षा चंडीगढ कला महाविद्यालय से तथा एम.एफ.ए. छापाकला विषय पर खैरागढ विश्वविद्यालय से शिक्षा प्राप्त किये । वर्तमान में आप ए.पी.जे. डिजाईन महाविद्यालय जालंधर में कला शिक्षक के पद पर कार्यरत है । आपकी कलात्मक गतिविधि तथा आध्यात्मिक खोज , भारतीय परंपरा के अनुसार एक दूसरे में विलीन हो जाती है यहाँ आध्यात्मिक आनंद सौंदर्यात्मक आनंद का पर्याय है और ये दोनो ही तन्मयता व चिंतन से प्राप्त होते है ।

आपकी अम्लांकन छापाचित्रों में आकृतियों कों तांत्रिक परंपरा से नजदीकी संबंधी है, लेकिन ये किसी विशेष चमत्कारिक प्रयोजन की सिद्धि के लिए नहीं है, जैसा कि तांत्रिक पद्धति में यंत्रों का विशिष्ट प्रयोजन होता है , आपकी

ज्यामितिक अवधारणा तथा उसके रुपाकारों के मुक्त–विस्तार का मानव – मस्तिष्क पर पडने वाले रुपांतरकारी प्रभाव के संदर्भ में –अंकों और अक्षरों की अवधारणा के साथ गहरा रिश्ता है । किसी यंत्र तथा मंत्र की तरह, उनमें बिंबों के प्रतिकात्मक रुपाकार प्रकृति की सार्वभौम उर्जा को अनुभव करने का साधन बन जाते है। आपकी अवधारणा जो बिन्दु का जनक है, अंक 2 रेखा है और अंक 3 त्रिकोण है, जो दिक को घेरने का पहला रुपाकार है, वह त्रिकोण की अवधारणा का विस्तार करते हुए उसे षडकोण तक ले जाते है,और फिर इसके जटिल विस्तारों की ओर बढ जाते है, (चित्र संख्या ४७,५०,) आपके हाल ही के काम में पंच तत्वो (पृथ्वी, जल, अग्नि, वायु और स्व) के व्यक्त स्वरुप की अत्यंत सज्जात्मक चित्रभाषा में सौंदर्य–शास्त्रीय से प्रेरित तथा छापों में आकृतियों की प्रतीकात्मक के कारण आपकी पहले की काम के तुलना में अधिक महत्वपूर्ण है ।[12] (चित्र संख्या ४८,४६,५१,५२,५३,)

सीमा गुरैया (सन् ———————)

सीमा गुरैया ने कागज के पट्टियों से बने आकारों की समानान्तर पट्टियों से वने आकारेंा की पुनरावृति को अपने अम्लाकनों के प्रमुख विषय वनाया । समानान्तर पट्टियों के कही–कहीं रंगिन पट्टियों का प्रयोग से एक रूपता को तोड़ती है तो कहीं स्पेश विस्तार अपनाया गया है । सिमा के अम्लांकन तथा एक्वाटिंट से रचित कार्य को हम *सूरीले* कह सकते है । उनके छापा में संगित का लय हैं । थिरकती, गिरती पट्टियों का सम्पूजन है । (चित्र संख्या ३५,) उन्होने काफी समय तक भारत भवन में रहकर वे छापाकला के विभिन्न माध्यम से कार्य किये है (जैसे लिथो, एचिंग, स्क्रीन, पेपर–पल्प आदि) उनके सभी छापाचित्र उनकी आधुनिक सोच की स्पष्टता की और परिलक्षित करते है ।[13]

अर्चना हांडे (सन् ———————)

अर्चना हांडे भोपाल में ही रहकर अपना कार्य कर रहे हैं । 1988 से भारत भवन से जुडे इस कलाकार ने अध्ययन के दौरान वुडकट, एचिंग, लिथोग्राफी आदि से छाप तैयार किये है जिनमें लिथोग्राफी उनका पसंदीदा विधा है । 1990

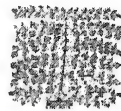
से 2000 के बीच भोपाल में अर्चना हांडे ने अपने श्वेत–श्याम लिथोग्राफी से सभी को प्रभावित किया जिसमें अनुभवी प्रयोग की छाप झलकती है ।[14] (चित्र संख्या २७,३३,३४,)

नवीन कुमार (सन्– 1979)

बी.एफ.ए. एवं एम.एफ.ए. की डिग्री एम.एस. विश्वविद्यालय बडोदरा (गुजरात) से प्राप्त कर 2001 में राष्ट्रीय पुरस्कार एवं उसके उपरान्त भारत–भवन अन्तर्राष्ट्रीय छापा प्रदर्शनी में पुरुस्कार से नवाजे जा चुके नवीन कुमार (बिहार) वर्तमान में वुड–कट व वुड–इन्ताग्लीयों के अपने कार्य का माध्यम बनाकर आगे की कार्य कर रहे है आपके आरम्भिक छापाचित्रों में ज्यामितीय ढंग की कल्पना व्यक्त है लेकिन वर्तमान कार्य में उनके समस्त प्रयास अमूर्त डिजाईन के निर्माण की पराकाष्ठ पर पहुॅच गया है । छापों मं गोलाकार स्थान की बनावट को घूमाकर बनाते हुये और सममतल भाग को पास पास रेखाओं द्वारा, अम्लांकित भाग की तरह तरंगित , रेखाओं पर विशेष ध्यान , टिम टिमाता एक रंग , प्रतिकात्मक उददेश्य के भाव आपके छापाचित्रों की शान्त वैभवता है। आपको बडे आकारों (240X120सेमी) के वुडकट करने में मजा आता है । (चित्र संख्या ६१,६२,)

अध्याय पंचम

अम्लांकन पद्धति का इतिहास

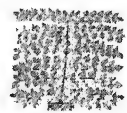
अध्याय पंचम

अम्लांकन का इतिहास

अम्लांकन तकनीक प्रारम्भिक तकनीक उत्कीर्ण (Engraving) क्योंकि अम्लांकन पद्धति 16 वी शताब्दी से ही अत्यधिक रूप से प्रयोग किया गया है। उससे पहले उत्कीर्ण ही ऐसा एक तकनीक है। जो सदियों से सुनार और योद्धा अपने आभूषणों कवच और शस्त्रो को अलंकृत व शोभित करने के लिए उत्कीर्ण का प्रयोग करते चले आ रहे थे। और यह तब तक जारी था जब तक कागज पर छपाई शुरू नही हुई थी क्रमशः कागज पर छपाई के सुलभतर होते जाने के कारण डिजाइनों को भविष्य के लिए सुरक्षित रखने की आवश्यकता अनुभव की गई इसी कारण सम्भवतः इस माध्यम का विकास हुआ अतः उत्कीर्ण तकनीक अम्लांकन तकनीक का प्रारम्भिक रूप होने कारण उत्कीर्ण का इतिहास के बारे में संक्षिप्त मे जान–लेना उत्तम होगा।

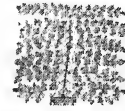
उत्कीर्णन का विकास (DEVELOPMENT OF ENGRAVING)

धातुओं पर उत्कीर्ण की कला सदियों से सुनार और योद्धा अपने आभूषणों कवच व शस्त्रो को अलंकृत व शोभित करने के लिए करते चले आ रहे थे कलान्तर में यूरोप में उत्कीर्ण तकनीक के विकास में अनेक आश्चर्यजनक तरीके से विकसित हुए जिनसे यूरोप में छापा तैयार करने के उद्देश्य से कलाकार उत्साहपूर्वक कार्य कर रहे थे इनमें मानचित्रों, उपन्यासों तथा साहित्यिक रचनाओं के मूखचित्र सम्मिलित है। बाद में व्यापारियों के कार्डो ओर विज्ञापनो में कहानी के साथ बने इर्लस्टेसन नोट (फोल्डरों के छापों) की अत्यधिक मांग के कारण इस तकनीक का विकास और उत्पादन निरन्तर होता रहा।[1]

यूरोप में 16 शताब्दी के मध्य तक काष्ठ चित्र चलन धीरे–धीरे कम होने लगा और उत्कीर्ण चित्रांकन के चलन काष्ठ कला को समाप्त कर दिया ।

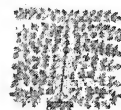
<u>जर्मनी–</u> जर्मनी में सन् 15 वी शताब्दी के मध्य में लगभग कुछ उत्कीर्णक (उत्कीर्ण कार्य करने वाले कलाकार) धातु के प्लेट से छापा चित्र जोर–सोर से बना रहे थे प्रारम्भिक धातु उत्कीर्णक में जर्मनी के ही एक अज्ञात कलाकार ने

ताश के पत्तों की भी रचना की थी। उत्कीर्णक मार्टिन (Martin Schongarar) को माना जाता हैं, जो कि पहले के उत्कीर्णक की तरह सिर्फ एक कारीगर की अपेक्षा एक सवेंदन शील कलाकार अधिक था उसने उत्कीर्ण की एक सूक्ष्म तकनीक विकसित की जिसमें सार्थक रेखाओं और छाया (Shade) का अनुपातन प्रमुख था। उसके एक छापाचित्र "क्राईस्ट कैरिंग द क्रास" (Christ carring the cross) में "कलबरी के जुलूस का संयोजन" बहुत ही रोचक है जिसमें गौथिक कला की जीविंत स्वाभाविकता एक प्रमुख विशेषता है इस शैली का विकास डयूरर से होता हुआ ब्रगेल (Brugel) तक अपनी चरम उचाईयों पर पहुँचा। प्रारम्भिक धातु उत्कीर्ण चित्र श्रृखला में "द पैशन ऑफ क्राईस्ट"(The Passion Of Christ) ही रचना एक अज्ञात कलाकार ने की थी। जो सन 1446 ई का मास्टर माना जाता हैं।[2]

इटली –इटली में ताम्र प्लेट उत्कीर्ण का विकास इस तरह नही हुआ बल्कि वह पुर्नरूत्थान काल के शास्त्रीय आदर्श की अभिव्यक्ति ही बना रहा है। उत्कीर्ण के प्रारम्भिक उदाहरणों में एक मासों (Maso) है जो की वास्तव में एक सुनार था वह अपने नेल्लों (Nello) कार्य तकनीक (इस कार्य में सोने या चाँदी पर रेखाओं को उकेरा जाता है और बाद में उनमें एक काला पदार्थ भर दिया जाता है जो कि काले और सफेद या सुनहरी के एक स्पष्ट प्रभाव के रूप में दिखाई देता है उसी प्रकार जैसी की एक रेखा उत्कीर्ण में एक चित्र दिखाई देता है।) के कारण ही छपाई के लिए उत्कीर्णन के प्रति आकर्षित हुआ नेल्लों शैली के विषय – वस्तु अंलकरण की अपेक्षा चित्रात्मकता अधिक थी। जिसका प्रचलन 16 वी शताब्दी तक जारी रहा।[3]

फ्लोरेन्स–फ्लोरेन्स की उत्कीर्ण कला मूख्यतः दो भिन्न शैलियों में रही –उत्कृष्ट और सामान्य फिनिगुएरा (Finiguerra) ने उत्कृष्ट रीति को चलाया। इस शैली की विशेषता इसकी आडी–तिरछी रेखाऐं और उत्तम छाया अनुपातन (Gradation) था। दूसरी साधारण शैली जिसका प्रवर्तक अज्ञात है इसमें पैन की स्वंछद रेखाओं द्वारा किए गए चित्रण कि तरह है जिसमें छाया अनुपातन भी व्यापक है।

इटली में सर्वप्रथम ड़्यूरर ने उत्कीर्ण द्वारा मौलिक कार्य किया। डयूरर एक साधारण व्यक्ति था, जो कलाकार के रूप में सर्वत्र प्रशंसित हुआ और प्रसिद्ध हुआ। इटली में दो दौरे करने के अलावा उसने सन् 1521 ई0 मे नैदरलैण्ड में भी कुछ माह बिताए इस दौरान एण्टवर्प में उसकी भेंट "ल्यूकस वान लेडन" से हुई थी ,जो मौलिक उत्कीर्णक के रूप में एक अन्य कलाकार माना जाता है। ल्यूकस जो की एक चित्रकार की संतान था, बचपन से ही उत्कृष्ट कलाकार का परिचय दिया जो उसकी पेंन्टिग "कनवर्जन आफ सैण्ट पॉल", "द मिल्कमेड" और "एश होम" में दर्शन होता है।

सत्रहवी शताब्दी में हॉलैण्ड, फ्लेन्डर्स और बाद में फ्राँस में अति उत्तम उत्कीर्णन छापाचित्र उत्पन्न हुए जहाँ **लूईस** चौदहवे युग में मूखचित्र उत्कीर्ण कला, अपनी चरमसीमा पर पहुँच चुकी थी। एन्टर्प में एक स्टूडियों में दो भाई "साऊटमेन वोल्सर्वट", बोस्टमेन बोल्सर्वठ व पोन्टीय नामक कलाकारो ने रूवेन्स के तैल चित्रों के सैकडों चित्र उत्कीर्णन किये जिस कारण रूवेन्स की कला का सारे यूरोप मे पहचान बन गई , इसी उत्कीर्णक दल ने एन्टीना वेन डॅक के मूल चित्रों की एक श्रृखंला आईकांनोग्राफी (Iconography) बनाई जो 1645 ई0 में प्रकाशित हुई, इसमें से कुछ का स्वयं एन्टोनी ने एक नई क्रान्तिकारी शैली में आम्लाकंन किया।[4]

एवविला के क्लाउड मीलान (Claude millan) ने लघुचित्र शैली में उत्कीर्ण शुरू किया, उसने रंगत की भिन्नता के लिए पतली तथा मोटी रेखाओ को उत्कीर्ण किया। नेपकिन ऑफ सेंट वेरानिका (Nepkin of veronica) नामक प्रसिद्ध चित्र में यह स्पष्ट देखा जा सकता है , जिसमें मिलान ने ईसा के मूख को एक वृत्ताकार घूमती रेखा से उत्कीर्ण किया , इस रेखा का आरम्भ ईसा की नाक से शुरू होता है मिलान ने बाइबिल विषय एवं मूखचित्र का भी मूल उत्कीर्णक किया है।[5]

फ्राँसिसी मूखचित्र उत्कीर्णक में रेइम्स (Rheims) के रोबर्ट नैनटैल (Robert Nanteuil) महान है हांलाकि प्रारम्भ में वह अपने गुरू एब्राहम बोसे (Abraham Bosse) और मिलान से काफी प्रभावित था लेकिन कलान्तर में उसने

एक नई शैली का विकसित की जोकि रूवेन्स के दल से प्रभावित थी इस कारण लूईस चौदवी ने उसे मूख उत्कीर्णक रूप में नियुक्त किया। जिसके लिए रोबर्ट ने अनेक प्लेट बनाई उसने लगभग 200 से अधिक मूखचित्र भी बनाए।

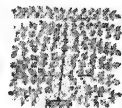
17 वी शताब्दी में उत्कीर्णक दूसरो के मूल चित्रों पर काम करते रहे, वास्तव में 18 वी शताब्दी में विलियम ब्लैक (Willium Blake) से पहले तक किसी को मूल रेखा उत्कीर्णक के नाम से संबोधित नही किया जा सकता है।

अम्लांकन का प्रारम्भ

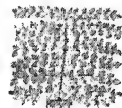
रेखा उत्कीर्ण से अधिक सुगम तकनीक होने के कारण तथा कला को अधिक से अधिक सूक्ष्म और उत्तम तरीके से प्रतिपादन करने की चाह और लगन ने कलाकारो तथा छापाकारों के नई छापा सतह "अम्लांकन" के अनेक माध्यमों में तथा नए प्रयोग करने पर विवश कर दिया। यूरोप में अम्लांकन का सोलहवी शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षो से ही अत्याधिक रूप से प्रयोग किया गया। प्रारम्भ मे इस क्रिया के वास्तविक मूल्यों एवं विशेषताओं को नही अपनाया गया। उर्से, ग्राफ, ल्यूकस, वेंन, लेडन और डयूरर व उसके अन्य अनुयाईयो ने उत्कीर्ण के उदाहरण के रूप में सिर्फ प्रयोगात्मक अम्लांकन किये, आमतौर पर प्रारम्भिक अम्लांकन लोहे पर किया गया था । 16 वी शताब्दी में अम्लांकन माध्यम से स्वच्छन्द प्रयोग के कम ही उदाहरण मिलते है।

अम्लांकन तकनीक के समय कला सतह को विभिन्न भागो के अलग–अलग छाया प्रकाश या टोनल वेरियेसन के लिये प्लेट के विभिन्न भागो को एक के बाद एक अम्लांक्षरित और स्टोपिगं आऊट की एक नई तकनीक के विकास के द्वारा 17 वी शताब्दी तक एक पूर्ण माध्यम के रूप में विकसित हुई और इस माध्यम की एक अलग पहचान बन गई ।

एक शताब्दी के पश्चात् हॉलैण्ड में अम्लांकन पूर्णतः स्वतः और स्वतन्त्र तरीके से प्रयोग किये जाने लगा था। रेखाओ की विभिन्न श्रेणियों में अत्यन्त कोमल से लेकर अत्याधिक मोटी तक का अम्लांकन में प्रयोग हो रहा था।

सम्भवतः रेम्ब्रा वन रिज्न (Rembrandt van rijn 1606-1669) ने अन्य कलाकरो की तुलना में अधिक अम्लांकन किया, उनकी तीन सौ से अधिक

अम्लांकन कृति प्रमाणित है उसने इस माध्यम का विभिन्न प्रकारो से प्रयोग किया कभी चित्रांकन के रूप में ,कुछ मूखचित्र के रूप में किया गया है।[6] इससे भी आगे रेखांकन की तकनीकी शिक्षा की खोज में "स्व–मूखचित्र" भिखारी और प्रकृति के प्रति अपने प्यार की अभिव्यक्ती के लिये मूलचित्र भी रेम्ब्रा ने बनाए । उसके अम्लांकन अनके प्रकार से उसके तैल चित्रों के विकास से पूरक थे, जिनके द्वारा हम उस व्यक्ति के अधिक निकट पहुँचने में सफल हो सके। रेम्ब्रा के काम में एक बात अनोखी है कि उसके जीवन के प्रारम्भिक 20 वर्षो में किये गये काम तकनीकी रूप से सर्वोत्तम है। माध्यम के साथ प्रारम्भिक कठिनाईयों का कोई दौर नही है तुरन्त और पूर्ण स्वामित्व पाने में इसके प्रयोग में कोई हड़वड़ाहट नही बल्कि लगभग इस तरह है जैसे कला रेम्ब्रा में बंशगत उपहार हो।

17 शाताब्दी में हौलैण्ड कलाकारो के लिए अच्छा स्थल था तदापी रेम्ब्रा अपने जीवन के मध्य में भौतिक सफलता सूख नहीं भोग सका वही डच–कला दरबार की शैली परम्परा और धर्म से अछूती एक बास्तविक कला थी। डच कलाकार भाव भावनाओ को प्रदर्शित करने की बजाय मुख्यतः तकनीकी पक्ष पर अधिक ध्यान केन्द्रीत कर रहे थे और इसी कारण इस युग में तकनीक अपनी चरमसीमा पर पहुँच गई। अधिकतर डच कलाकारों ने अम्लांकन किया पर रेम्ब्रा व उसके कार्य से प्रभावित एड्रीयन वॉन आस्टेड (Adrian van ostade) का अपना व्यक्तित्व बेढंगा और हास्यप्रद या उसके किसानों, धर व खेल आदी के छापा चित्र एक विचित्र गरिमा लिए है ओसटेड के बाद उसके शिष्य कोरनेलिस बेगा (Cornelics Bega) ने भी उसी शैली में परन्तु तीखी व अधिक कटुतापूर्ण भाव में अम्लांकन किया 17 वी शताब्दी में तैल मूखचित्र के क्षेत्र में इग्लैण्ड के कलाकारों पर इसका बहूत प्रभाव पडा।[7]

17 वी शताब्दी में फ्रांस के कुछ उत्तम ग्राफिक चित्र बने। जैक केलोट (Jacques cerllot) ने अपने छोटे से जिवन में अधिक अम्लांकन प्लेट बनाई इस कार्य को एब्रहम बोस ने सरहना की।

वर्ष 1803 में सम्राट चार्ल्स चतुर्थ –ने राष्ट्रीय संग्रहालय के लिए **गोया** के बचे सारे छापाचित्र खरीद लिये थे। प्रारम्भिक जीवन में शायद एक अध्ययन के रूप में गोया कभी–कभी अम्लांकन प्लेट भी बनाते थे, वह काफी चौकन्ने थे कभी भ्रामक शीर्षक के, कभी द्वी–अर्थी, कभी प्रतिकात्मक, कभी साधारण भाव के द्वारा उस समय के पादरी वशीभूत भ्रष्ट समाज के प्रति उसने अपने विचारो को व्यक्त किया कुछ–कुछ छायाचित्र उसके व्यक्तित्व के अंधेरे पक्ष को दिखाते है जैसे द स्लीप ओफ रीजन प्रोडूसिस मोनस्टर्स (The sleep of reason produces monsters) कुछ चित्र उसकी मानवियता को प्रदर्शित करता है जैसे बिक्कोज सी वॉज सेनसिटिव लव एण्ड डैथ (Because she was sensitive love and death) गोया के अनेक अम्लांकनों में से कुछ 1815 में प्रकाशित हुए।[8]

ग्राफिक कला के पूर्ण इतिहास में एक ही समय में दो व्यक्ति आपस में शायद ही अभिन्न होते हुए इतना भिन्न होगें जितने **विलियम ब्लाक** और **थामस बेविक** थे। दोनो एक ही समय में इंग्लैण्ड में रहते थे। दोनो ने स्थापित उत्कीर्णको से प्रशिक्षण प्राप्त किया परन्तु दोनो ने अपने–अपने तरिके से उस समय के आम रूचि के उत्किर्ण से अलग मूल कार्य करते हुए महानता प्राप्त की।[9]

18वी शताब्दी के कुछ अभूतपूर्ण उदाहरण को यदि हम छोड दे तो हम पाते है की अम्लांकन तकनीक पतन कि तरफ जा रही थी, सिर्फ इटली में कुछ अच्छी सफलताएं जारी थी। इन उदाहरण को छोडकर यूरोप में शुद्ध अम्लांकन जिसकी रेम्ब्रा और वॉन डांक ने जो साधना कि थी वह पतन के सीढी पर थी। फिर भी 18 वी शताब्दी के मध्य में दो महान कलाकार उभरे जो अम्लांकन को नया जीवन दिया वह थे *व्हीस्लर (Whistler) मर्यॉन (Charls meryon)।*

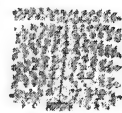
आधुनिक में अम्लांकन का पुर्नरूत्थान

19 वी शताब्दी में चार्ल्स जैक पहला कलाकार था जो अम्लांकन के प्रति पूर्ण रूप में समर्पित था वह 17 वी शताब्दी के रेम्ब्रा और अन्य डच कलाकारों के काम का अध्ययन किया। उसने अपनी अधिकतर प्लेटो में अम्लांकन और

ड्राई–पाईट का सम्मिश्रण किया और ल–मौलिन ने ड्राई–पाईट, मेजोटीन और दांतेदार चक्र (Roulette) का मिश्रित प्रयोग किया है।

19वी शताब्दी में अम्लांकन पुर्नरूत्थान के दौरान एक अन्य प्रमुख कलाकार था **अल्फांसे लेग्रोस** उसने साधारण रीति से उत्तम अम्लांकन द्वारा मूख चित्र बनाए जिसमें देलाक्रा, रोदिन और डे–लैत्रोक के मूखचित्र भी शामिल है।

इसके अलावा पिसारो, सिजा, देगा, माने, लूबरे, रोदित, वान–गॉफ आदि प्रभाव वादी कलाकारों ने शुद्ध अम्लांकन प्रति अति रूचि प्रकट की। बीसवी शताब्दी में सन् 1930 के आरम्भ तक छाया चित्रों के प्रति संग्रहाकर्ताओं की रूचि बढ चुकी थी **जे0 एल0 फारेम** अम्लांकन विशेषकर न्यायलय कें दृश्य श्रेष्ठ है। जिनमें व्यंगात्मक सयोंजन जो शायद दाउमीअर के इसी क्षेत्र में बनाए विशिष्ट रेखाचित्र–तैलचित्र और लिथो–छापो से प्रभवित दिखाई देते है। फारेम कार्य कभी–कभी एक दम अपूर्ण (skechy) दिखाई देता है। परन्तु उसकी रेखायें रेम्ब्रों की सरल सीधी रीति कि तरह व्यक्तिव्व से भरपूर है ।

घनवाद के दो संस्थापक **जार्ज ब्राक** और **पाव्लों पिकासों** प्रारम्भिक वर्षों में अम्लांकन द्वारा चित्रण करते थे। सन् 1911 ई0 में पिकासों ने हेनरी काहनवेलर के लिए अम्लांकन किया। उसने इस काम को "सन्त माटोरल ऑफ मेक्स जैक" प्रकाशित किया 1914 में पिकासो ने दुबारा मेंक्स जैक के ग्रन्थालय की दूसरी पुस्तक के लिए पहले वाली शैली में ही अम्लांकन द्वारा चित्रण कियां परन्तु बाद में घनबाद के बाद में उसकी शैली बदल गयी जिसमें आकार, रंग, बनावट, ढांचा स्पष्ट रूप से द्विआयामी रीति में महत्वपूर्ण बन गया। पिकासो समस्त कलाकारों से अधिक बहुसर्जक बन गया। उसके शास्त्रीय काल के कुछ अत्यन्त आकर्षक काम शुद्ध अम्लांकन थे जो स्तंभित साधारण लेकिन आकार अभिव्यक्ति में विशिष्ट थे। पिकासों ने वर्ष 1959 में पिकासों वापिस एक्वाटिंट माध्यम तरफ आ गया। बार्सिलोना के "गिली" के लिए ला टाउरोमाकिया छापाचित्र बनाए।[10] कपडें के चिथडों से बने कागज पर छपे यह एक्वाटिन्ट छापा चित्रों ने सरल प्रभाववादी शैली द्वारा ब्रुश सुलेखन रीति (Calligraphics) से **सांड की लडाई** की रीति–विधि और नाट्यकला अभिव्यक्त की गई है।

जगंलीवाद के प्रवर्तक **हैनरी मातिश** का कार्य एक भिन्नता लिए है। अम्लांकन, रेखांकन ब्लॉक, लिथोग्राफी और विभिन्न कामों के लिए उसने काष्ठ उत्कीर्ण किए है **मार्क शागाल** ने अनेक पूस्तको का चित्रण किया लेकिन उसका विशेष अनुभवी काम ओल्ड टेस्टामेंट (Old testament) के लिए बनाई अनेक अम्लांकन प्लेट है जो की ट्रिटेड ऑफ पेरिस में सन 1956 में प्रकाशित की यह अम्लांकन वर्णनात्मक और आवाहन दोनो दर्शाते है।

भारत में अम्लांकन का आगमन

अम्लांकन के आविष्यकारक समय के अन्धकार में खो चुके है और मैजोटिन्ट तथा एक्वाटिंट के ज्ञात आविष्कारक दोनो ही कलाकार नही थे बल्कि वह दोनो कारीगर थे। इग्लैण्ड में एक्वाटिंट का परिचय **पॉल सेण्डी** ने कराया जो स्वयं एक निपूण जलरंग चित्रकार था । इग्लैण्ड से अम्लांकन कला छपाई तकनीक के साथ भारत पहुँची।[11]

इस्ट–इण्डियाँ कम्पनी में अपने नये अधिग्रहित क्षेत्रों में प्रशासनिक सुविधा प्रदान करने के लिये बंगाल में पहली प्रैस लगाई। ब्रिटिश छपाई के प्रारम्भिक नमूने के रूप में हमारे पास नेथेनियल वासी हैलेंड के बंगाली भाषा का व्याकरण है जो सन् 1778 ई0 मे किसी प्रैस से छापा गया था । इस पुस्तक के लिए बंगाली चरित्र के अक्षरों को चार्ल्स विलकिंस (बाद में सर) एक सैनिक पदाधिकारी ने गवर्नर जनरल बॉरते है स्टिंगस के आग्रह पर काटा और ढाला था विलकिंस ने अपनी सहायता के लिए एक बंगाली लोहार पंचानन कर्मकार को अपने पास नियुक्त किया था। जेम्स अगस्टस् हिकऐ (James Augustus Hickey) ने सन् 1780 में कलकत्ता में पहली प्रैस लगाई शताब्दी के बदलने से पहले ही लगभग दर्जन भर मशीनें कलकत्ता में लग चुकी थी। इनका संचालन यूरोपियन ऐंग्लों इंडियन और आर्मेनियन कर रहे थे।[12]

जिन विदेशी कलाकारों ने भारत में अम्लांकन कार्य किया और छापा बनाने में विशेष रूचि ली। उनमें से कालेव जॉन गेरब्रॉट, विलियम डेनियल, जेम्स मोफात, हैनरी हडसन, और विलियम बैले प्रमुख है । भारत में प्रिंट मेंकिग की सम्भावनाओं को सर्वप्रथम विलियम डेनियम और थामस डेनियल ने टटोला। सन

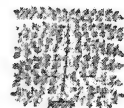
1786–88 के मध्य स्वये डेनियल चाचा–भतिजा ने विलियम के रेखा चित्र पर आधरित एक संग्रह पूस्तक का प्रकाशन किया। **कलकत्ता के बारह दृश्य** नामक इस पुस्तक में बारह मूल अम्लांकन थे। इस पुस्तक को कलकत्ता में छापा गया था । डेनियल के उदाहरण ने समकालिन कलाकारों को उकसाया और उन्हें अपनी कृतियों के प्रकाशन के लिये प्रेरित किया इन विदेशी कलाकरों ने स्थलाकृतिक दृश्य, रीति रिवाज प्राकृतिक इतिहास और जातिगत प्राचीनता इत्यादि पर आधारित अपने चित्रांकनो का उत्कीर्ण और अम्लांकन रीति में मुद्रण किया।[13]

भारत में रेखांचित्र मुद्रण में वर्ष 1789 मील का पत्थर सिद्ध हुआ। जब ऐशियाटिक रिसर्चस'' (Ariatick Researches)का प्रथम ग्रन्थ प्रकाशित हुआ यह कम्पनी की प्रैस में छपा था। इस ग्रन्थ में भारतीय कलाकारों के पन्द्रह (15) उत्कीर्ण चित्र थे। ऐशियाटिक सोसायटी ऑफ बंगाल के संस्थापक सर विलियम जॉन के **द गोडस एण्ड गोडेसेस ऑफ ग्रीस, इटली एण्ड इंण्डिया** नामक निबन्ध में भारतीय देवताओं के चित्र थे। सन् 1789 से 1808 के मध्य ऐशियाटिक रिसर्च में नो ग्रन्थो का प्रकाशन हुआ जिसमें भारतीय कलाकारों द्वारा चित्रित रेखा चित्रों के अनेक उत्कीर्ण छापे गये।[14]

भारत में जितने भी विदेशी कलाकार छापा बना रहे थे उनमें से केवल **चालर्न द औले** को छोडकर किसी ने भी भारतीय कलाकारों को छापा तकनीक का प्रशिक्षण देने में रूचि नहीं दिखाई गंगा किशोर भट्टाचार्य का **ओनुन्द मोंगल** (oonoodh mongal) प्रारम्भिक ज्ञात पुस्तक है जिसमें डिजाईन छपे है भरत चन्द्र लिखित और गंगा किशोर भटटाचार्य द्वारा प्रकाशित ओनुन्द मोंगल सन 1816 में कलकत्ता की पेरिस एण्ड कम्पनी की प्रैस से छपी थी। इसमें दो उत्कीर्ण रेखांचित्र राम चन्द्र द्वारा उत्कीर्ण चित्र घोषणा के साथ है। कुल छः रेखांचित्रों में से इस पुस्तक के लिए रामचन्द्र राय ने धातु की दो प्लेटों पर उत्कीर्ण किया था जबकि अन्य चार किसी अज्ञात कलाकार द्वारा उकेरी गई तथा उन्हें काष्ट चित्र की उभार प्रक्रिया द्वारा छापा गया था।[15]

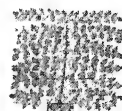
यद्यपि समस्त छः उत्कीर्ण रामचन्द्र राय को समर्पित है इसके अतिरिक्त यह भी संदेह होता है की क्या यह उत्कीर्णक मूल रेखाचित्र का सृजक भी था। **द फ्रेण्ड ऑफ इंण्डिया** में सितम्बर 1820 ई के कलकत्ता की नेटिव प्रैस अकं में जोरासान्को के हरिहर बेनर्जी की कृतियों का संदर्भ है। जिसमें कहा गया है कि वह मूल बाह्य रेखाओं से लेकर पूर्ण समापन तक सारे कार्य स्वयं करता था। यह कथन इंगित करता है कि उत्कीर्णक स्वयं कलाकार भी था लेकिन सिर्फ कुछ घटनाओं में ही।[16]

राधामोहन सेन दास की संगीत–तरंग का प्रकाशन 1819 ई में कलकत्ता की बगांली प्रैस ने किया था इसमें रामचन्द्र राय के दो अम्लांकन है यह माना जाता है कि दोनो चित्र संगीत के दो रागों की अभिकल्पना है। एक अम्लांकन के नीचे चल टाईप द्वारा एक आख्यान मुर्दित है जो यह बताता है कि कृति रामचन्द्र राय द्वारा उत्कीर्ण है। दूसरी अम्लांकन कृति उचित ढंग से हस्ताक्षर युक्त है तथा नीचे बंगला प्रकृति के शब्दों में रामचन्द्र रायना शोधिताम लिखा है संयोजनात्मक रूप से यह दोनो चित्र अत्यधिक जटिल है । दूसरे अम्लांकन में रागश्री में रामचन्द्र राय ने बडी निपूणता से एक्वाटिंट का प्रयोग किया है डांईग किशनगढ टैम्परा जलरंग चित्रों की याद दिलाती है और सारा वातावरण राजस्थान के रागमाला लघुचित्रों का स्मरण कराने वाला है।[17]

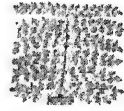
क्रमशः कला विद्यालयों में छापाचित्र कला तकनीक को शामिल करके इन विद्यालयों में छापाचित्र कला को एक चित्र के बहुमात्रा प्रतिउत्पादन कें माध्यम के रूप में ही सिखाया जाता रहा था न की एक सृजनात्मक माध्यम के रूप में, सन् 1820 में कलकत्ता में चित्रण के लिये धातु उत्कीर्ण की अपेक्षा काष्ठ चित्र अधिक लोकप्रिय हो चुका था। लगभग सन् 1818 में कलकत्ता में विश्वनाथ देव ने उस स्थान पर एक प्रैस स्थापित की जिसे अव **शोला बाजार** के नाम से जाना जाता है। शीघ्र ही यह क्षेत्र छपाई–क्रियाओ से गुजने लगा और एक पुस्तक प्रदेश के रूप में विकसित हो गया जो बोत–ताला या ग्रन्य शैली के नाम से प्रसिद्ध हुआ है।[18]

ग्रन्थ शैली प्रकाशन में भिन्न विषयों एव उद्देश्यों जैसे धार्मिक, ऐतिहासिक अपराध व कामूक के अतिरिक्त एलबमों का भी प्रकाशन हुआ, यह प्रकाशन 17 वी और 19 वी शताब्दी के लन्दन की एक तरह की अश्लील पुस्तकें थी जिन्हे गन्दी–गलियाँ के प्रकाशन के नाम से संबोधित किया जाता था इस कारण ग्रन्थं शैली के उत्कीणों को अनेक चूनौती पूर्ण स्थितियों का सामना करना पड़ता था। इसमें वेश्याओं को साधारण पौरूष कलंक के रूप में दिखाया जाता था। पत्नियों को कभी घर के तानाशाह के रूप में और पतियों को एक दुर्बल प्राणि के रूप में दर्शाया जाता था। जो अपनी स्वामिनी पत्नियों से दबे रहते थे।[19]

धातु और कास्ट उत्कीर्ण दोनो का उल्लेखनीय रूप से कलकत्ता में विकास हुआ लेकिन भारत के अन्य भागों में इस प्रकार के कार्यो का अभाव है यद्यपि कलकत्ता से वाहर काष्ठ चित्र द्वारा मोहर लगाने के कुछ प्रमाण है। जैसे एक उदाहरण अलवर के महाराज राव विजय सिंह (1815–1857) द्वारा अधिकृत सन् 1850 ई0 की **गुलिस्तान** पाण्डुलिपि में है । यह कृति अलवर राजकीय संग्रहालय में है। इस पाण्डुलिपि के मुख पृष्ट पर काष्ठ ब्लॉक द्वारा मोहर लगाकर रंगा तथा सोना चढ़ाया गया है, यद्यपि मुहर लगना और छापना दोनो एक बात नही है लेकिन यह बात स्पष्ट है कि काष्ट ब्लॉक का प्रयोग वहाँ अवश्य हुआ है।[20]

समसामयिक अम्लांकन विधि की निरन्तरता

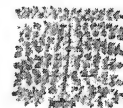
गगनेन्द्रनाथ टैगौर पहले भारतीय चित्रकार थे, जिन्होने लिथो माध्यम से अपनी भावनाओं को लीक से हटकर अभिव्यक्ति प्रदान की तथा छापा तकनीक को मौलिकता के लिए स्वतंत्र प्रयोग किया, वास्तविक छापाकार जिन्होंने प्रति उत्पादन परम्परा की अपेक्षा छापाकला की सही परिभाषा का अनुशरण किया और जिन्होने कला में विद्यमान सौंदर्य का सम्भावनाओं का प्रयोग करने का प्रयास किया। वह सन् 1905 ई0 में कलकत्ता में स्थापित इंडियन सोसायटी ऑफ ओरियेंन्टल आर्ट और 1912 में प्रारम्भ कला भवन (शन्ति निकेतन) में कार्यरत कलाकार थे।[21]

सन् 1915 में कलकत्ता के टैगौर परिवार ने जोरासान्को के उनके पुश्तैनी मकान में **विचित्रा क्लब** कि स्थापना की अनेक कारणों से यह संस्था ज्यादा दिनो तक नही चल सकी, परन्तु इस संस्था ने थोडे ही समय में कई जागरूक छापाकारों को जन्म दिया जिन्होने कालान्तर में छापाकला के क्षेत्र में महत्वपूर्ण योगदान दिया। क्लव के सचेत सदस्य मुकुलचन्द्र डे सन् 1916–17 अमरीका गये थे, जहाँ आपने जैम्स ब्लाईन्डिग स्लेम से अम्लांकन तकनीक सीखी और भारत में प्रारम्भ किया।[22]

सन् 1919 ई0 में मुकुल चन्द्र ने ब्लॉको द्वारा अनेक चित्र छापे जिनमें नाव पर मानव जिवन उल्लेखनीय है। उसकी अम्लांकन और उत्कीर्ण शिक्षा दोवारा सन् 1920–22 में सर मूरहेडबोन के संरक्षण में स्लेड स्कूल व रॉयल कालिज ऑफ आर्ट , लन्दन 1922–23 में हुई। सन् 1926 में वह भारत वापिस आया अपने आप को एक छापाकार के रूप मे स्थापित किया वह पहला भारतीय था जो ग्राफिक तकनीक प्रशिक्षण के लिए विदेश गया था।[23]

सन 1928 में कलकत्ता स्कूल ऑफ आर्ट में बतौर प्रधानाध्यापक रूप में उनकी नियुक्ती हुई, मुकुल डे एक अम्लांकर थे और भारत में अम्लांकन का उनकी शैली पश्चिमी शुष्क शैली से प्रभावित थी , बंगाल स्कूल के कलाकार ग्राफिक कला को बडे साधारण तरीके से लेते थे, उनमें इस विषय के प्रति रूचि जगाने के लिए मुकुल डे ने एक पुस्तक **माई फर्स्ट ऐचिंग** भी लिखी।[24] लगभग सन् 1920–24 के समय शान्तिनिकेतन में नन्दलाल बोस के अधिक कार्य कर रहे कलाकरों को अम्लांकन और काष्ठ उत्कीर्ण तकनीक ने आकर्षण किया डब्लू0 डब्लू0 पीटरसन के पास अंग्रेजी कलाकार **मुरहेड बोन** के कुछ काष्ठ उत्कीर्ण और अम्लांकन संग्रह था। उनके शिष्यागण संग्रह को देखने के बाद नन्दलाल व उनके शिष्य अम्लांकन व उत्कीर्ण तकनीक सीखने के अती उत्सुक हुए । उसी समय एक फंसीसी महिला कलाकार ऑद्र कापीलें शान्तिनिकेतन पधारे तथा शिक्षकों व विधार्थियों के सामने ग्राफीक कला की तकनीक का सिर्फ प्रदर्शन ही नही किया बल्कि ग्राफिक कला की व्यक्तिगत महत्ता को भी साबित किया।

नन्दलाल बोस का अम्लांकन की ओर पूरी तरह से उनका रूझान 1935 के बाद हुआ। अम्लांकन में उन्होने प्रकृति के रेखाकंन छापे नन्दलाल बोस के पुत्र शिष्य विनोद बिहारी मुखर्जी 1904–80 तथा रामकिंकर बैज ने भी छापाकला द्वारा अनेक चित्रो कि रचना की विनोद जी ने अम्लांकन और काष्ठ उकेरन के काम किया और अपने सशक्त संयोजनों में नवीनता दी। सन् 1932 तक छायाचित्र श्वेत–श्याम ही होते थे। रंग का कभी भी प्रयोग नही किया गया। स्थानीय स्तर पर सर्वप्रथम रंगीन छपाई कलकत्ता कला विद्यालय के नरेन्द्र किशोर राय ने विकसित की, सन् 1932 में स्कूल की पत्रिका अवर मैगजीन में राय का एक रंगीन काष्ठ चित्र छापा गया था।[25]

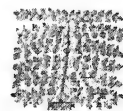
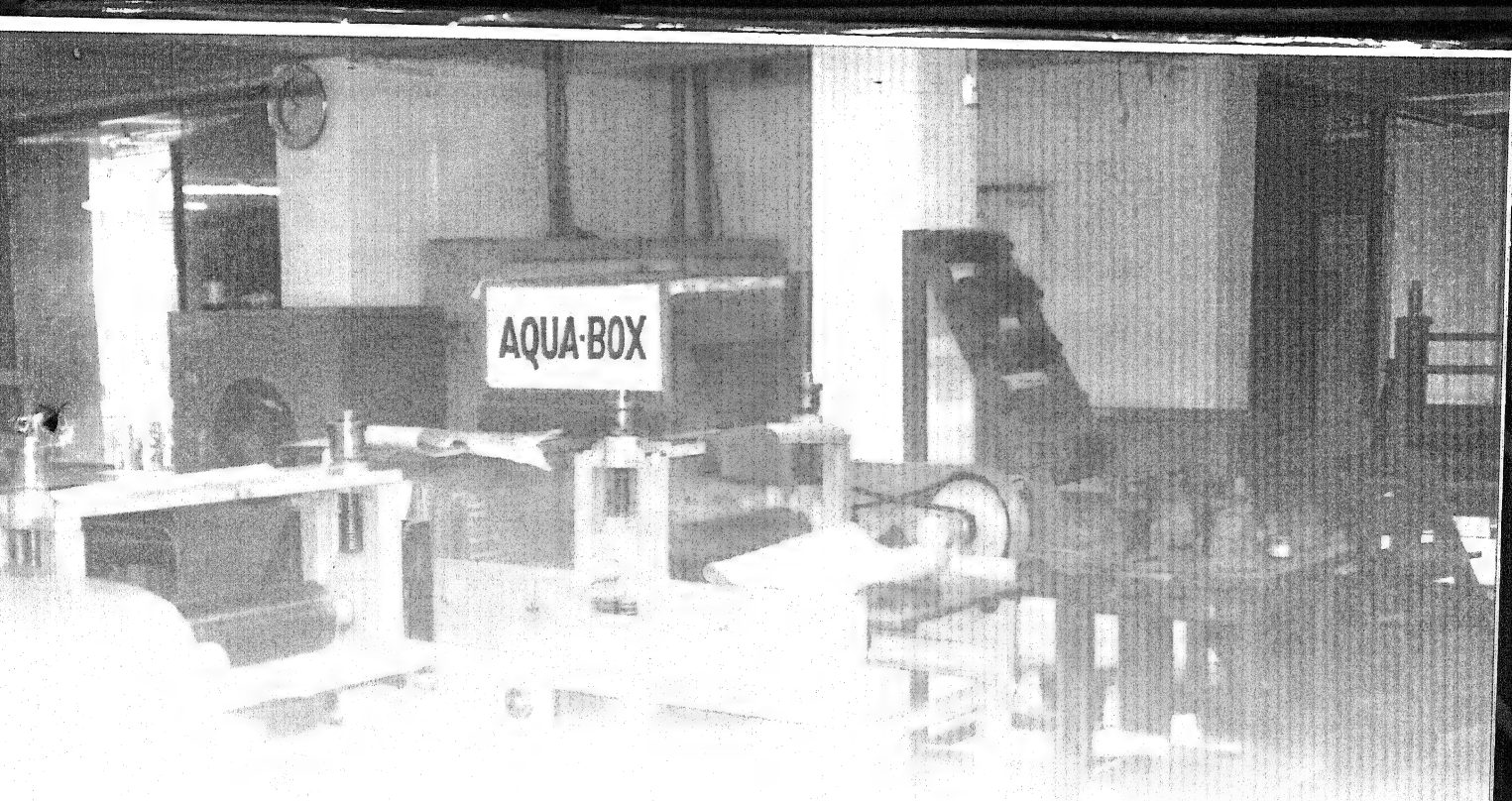
ललित मोहन सेन (1898–1954) ने ग्राफिक कला प्रशिक्षण विदेश में प्राप्त किया था। वह एक वहुमुखी छापाकार थे। उसने अम्लांकन एक एक्वाटिंट, ड्राई–पाईट तकनीक में अपनी भावों को रूमानी शैली में व्यक्त किया, वाई0 के0, शुक्ल (जन्म–1907) ने चौथे दशक के अन्त में इटली में जाकर अम्लांकन तकनीक सीखी और सन् 1939 में वापस आकर भारत में अम्लांकन शुरू किया गया तथा 1945 में बम्बई के सर जे0 जे0 स्कूल ऑफ आर्ट में जुड़ गये।

20 बी0 शताब्दी के चौथे दशक में बंगाल का छापाकला अन्दोलन कुछ शिथिल पड़ गया। कलकत्ता में केवल सफरूद्दीन अहमद और हौरेन दास ही छापाकला के क्षेत्र में काम कर रहे थे। यह श्वेत–श्याम तथा रंगीन अम्लांकन, एक्वाटिंट, लिनो एवं लिथों माध्यम में बना रहे थे । चौथे दशक के मध्य एक स्वय सिद्ध कलाकार चित्तो प्रसाद भट्टाचार्य (1913–28) बम्बई आये जहाँ उन्होने अनेक लीनो चित्र बनाये और नन्दलाल बोस की भाँति अपनी एक विशिष्ट शैली की रचना की। वह लोक चलन से प्रभावित थे और यही उसने ग्रहण किया तथा सुदृढ़ श्याम–श्वेत ढांचे की शृष्टि की।

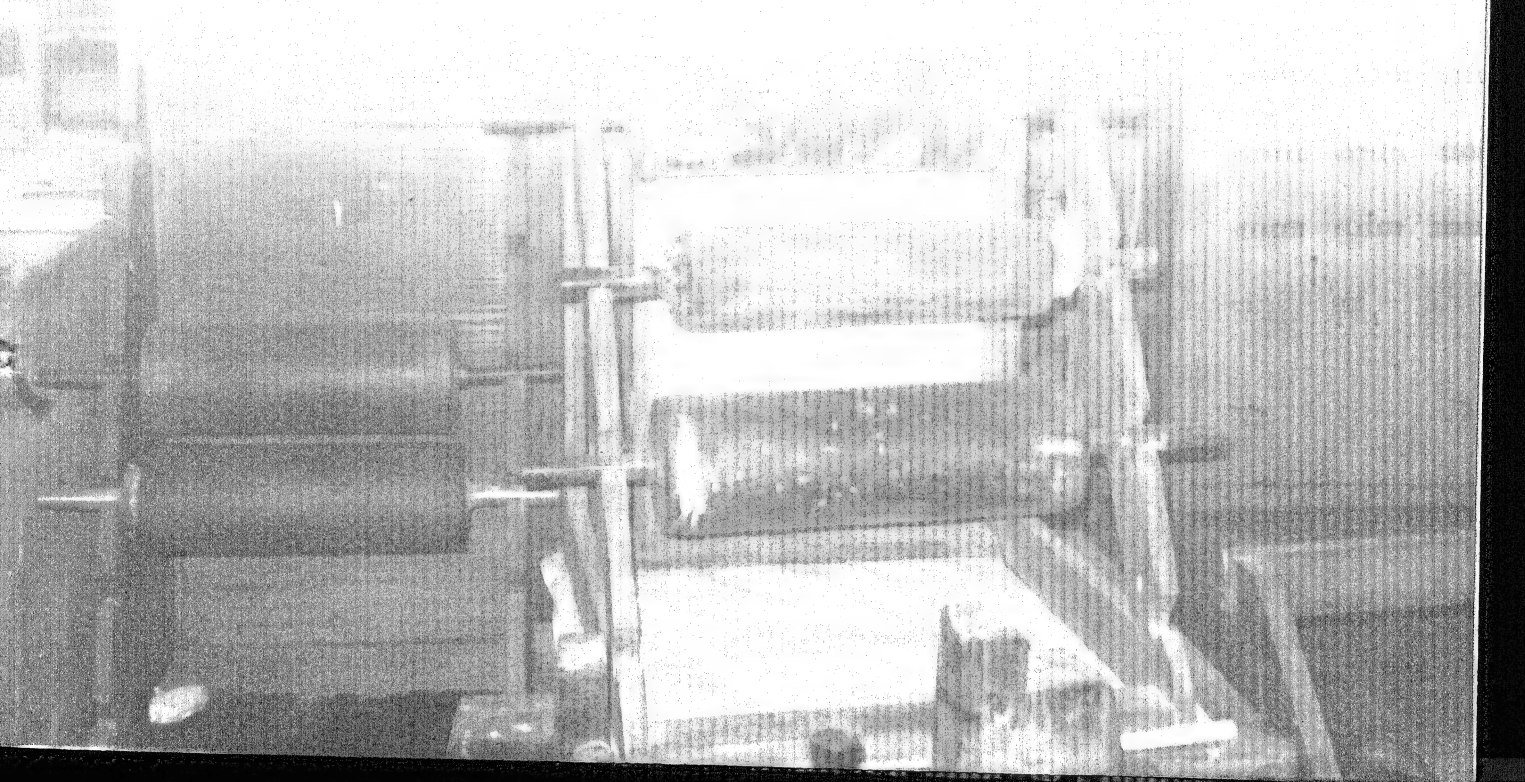
होरेन दास (1921) और चित्तो प्रसाद (1913) ने छापा तकनीक में काफी काम किया और इस विद्या में उन्हें विशिष्ट माना जा सकता है। होरेन दास शैलियो के बारीकियो से काम करने में और चित्तो प्रसाद ग्राम्य जीवन, लोक–नृतको और लोक छवियों की विषय वस्तु पर काष्ठ उकेरन के छापे बनाने

में व्यस्त थे। जिसमें इन दोनो कलाकारो ने व्यक्तिगत शैली विकसित कर ली थी।

पॉचवे दशक तक छापाचित्रण का अभ्यास केवल बंगाल स्कूल के अनेक अनुयायी और उनके शिष्य कर रहे थे जो सोर देश मे फैल गये थे । लेकिन इस दिशा में उनकी उपलब्धि विशिष्ट नहीं रही है । उनमें से अधिकांश अपनी पश्चिमी शैली से बाहर आने में असफल रहे नन्दलाल, विनोद विहारी, होरेन और चित्तो प्रसाद को छोड़कर किसी भी कलाकार ने इस माध्यम को गम्भीरता से नही अपनाया और अपनी सृजनात्मकता के लिए इसका भरपूर प्रयोग भी नही किया।[26]

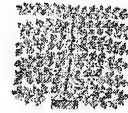
बम्बई मे सन् 1955 के आस–पास एम0 एफ0 हुसैन, अकबर पद्मसी और लक्ष्मण पै ने एक शिलालेख कार्यशालाा की स्थापना की, जिसका उद्देश्य कलाकारों को उनकी बनायी प्लेटों से छापें और संस्करण छापने की सुविधा प्रदान करना था। प्रयास सही दिशा में था लेकिन अधिक दिनो तक नही चला। हुसैन, राम कुमार, तैयब मेहता आदि ने भी शिलालेखन द्वारा कुछ छापे बनाए। यद्यपि भारतीय कलाकारों के मध्य छापाकला मे प्रयोग 14वीं शताब्दी से ही रहा था लेकिन सन् 1950 से पहले तक यह विस्तृत द्वीपीय थी। इसका सबसे प्रमुख कारण इस कला के तकनीकी ज्ञान का अभाव, इसके अतिरिक्त सामग्री भी सुविधापूर्वक स्थानीय बाजारों मे उपलब्ध नही था। इन गम्भीर समस्यााओं के कारण सन 1950 से पहले ग्राफिक कला की प्रगति और विस्तार नही हो सका।

स्वतन्त्रता के बाद भारतीय कला में बहुत कुछ नया उभरा। छापा तकनीक भी आगे बढ़ी हालांकि उसका दर्जा अभी भी गौण था या ऐसा कहें तो शायद ज्यादा उचित होगा कि आगे आने वाले समय की भूमिका मे बड़े जोर–शोर से तैयार हो रही थी। कलाकार मानो महसूस कर रहे थे कि छापा तकनीकों से मात्र चित्रों की अनुकृतियां बनाना ठीक दृष्टिकोण नही है और विधा के समुचित उपयोग से कुछ कहा जा सकता है। उसे चित्र, शिल्प या कोलाज के माध्यम से नही कहा जा सकता। यह एहसास आगे चलकर बहुत महत्वपूर्ण साबित हुआ। धातु–उत्कीर्णन, अम्लांकन, शिलालेखन आदि के पारम्परिक उपयोग

से हटकर कलाकार रंगों और छवि के नए उपयुक्त तकनीकी विस्तार खोजने मे लग गये थे। ताकि छापों द्वारा विलक्षण कथ्य सामने रखें जा सके। यूरोप मे विकसित छपाई तकनीक अपने क्षेत्र मे लगातार अनुसन्धान चाहती थी। 1950 के बाद भारतीय कलाकारों ने भी विभिन्न माध्यमों में खोज कर विस्तृत क्षेत्र पाया। वास्तव में अगर कह जाए तो 19वीं शताब्दी के मध्य से ग्राफिक कला परजीवी न रहकर व्यक्तिगत अभिव्यक्ति और मात्र उत्पादनीय या चित्रित न रहकर अधिक सौन्दर्यात्मक बन गई। 20वीं शताब्दी की छपाई की नव–तकनीक, कारीगरी और फोटोमैकेनिकल प्रक्रिया के माल ने कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए ग्राफिक कला की सम्भावनाओं तथा क्षेत्र को और अधिक विस्तृत कर दिया।

अध्याय षष्ठम्

अम्लांकन पद्धति की तकनीक

अध्याय षष्ठम

अम्लांकन पद्धति की तकनीक

उत्पादन की किसी में डिजाईनर व कलाकार का सर्वोच्च ध्येय यही रहता है कि उस माध्यम से भरपूर और अत्यन्त संतोषजनक परिणाम प्राप्त करें, अतः किसी स्टूडियों से डिजाईन के तैयार होकर निकलने के बाद और उनसे छापाचित्र उत्पन्न के मध्य, जो एक अनदेखी परन्तु महत्वपूर्ण और जटिल प्रक्रिया हुई है उसे जानना अत्यन्त आवश्यक है। वास्तव में इस प्रक्रिया को जाने बिना एक कलाकार का कार्य पूर्णतः अधूरा है। चाहे कलाकार अपनी कला की छपाई के लिए ब्लॉक स्वयं नहीं बनाए परन्तु उसके लिए यह प्रक्रिया जानना अति आवश्यक है। इस ज्ञान के कारण ही यह सम्भव हो पायेगा कि वह अपनी कला का उत्तम छापा प्राप्त कर सकेगा, जिसके लिए कि वह कार्य कर रहा है। इस प्रक्रिया के ज्ञान के कारण ही उसकी कला का मूल भाव भी अति तकनीकी–वादी प्रक्रिया से होने वाले विनाश से बचा रह सकता है। छापाचित्र प्राप्त करने की कुछ निश्चित प्रक्रियाएँ है, जो कि अति साधारण तकनीक से लेकर कलाकार द्वारा रचित रचना जैसी ही नकल के माध्यम तक फैली है। छपाई के लम्बे इतिहास में और छपाई समस्त प्रकारों से यह प्रक्रियाएँ सिर्फ तीन प्रकार की है।

"छपाई के लिए तैयार ऐसी सतह (ब्लॉक प्लेट या शिला जिन पर कुछ प्रतिकृति या बिम्ब अंकित है) जिसे स्याही के द्वारा कागज या अन्य वस्तुओं की सतह पर प्रतिरुपित किया जा सके।[1] छपाई की यह निश्चित परिभाषा मानी जाती है–स्याही, छपाई साधन की उभरी,उत्कीर्ण अथवा समतल, सतह पर लगी हो सकती है। इसके अतिरिक्त और कोई तकनीक नहीं है। परन्तु छपाई की इन तीन प्रक्रियाओं में मुख्य अन्तर है यही अन्तर एक छापाचित्र की पहचान करने में महत्वपूर्ण सूत्र प्रदान करते है। इसी सतह को कागज पर छपाई द्वारा परिवर्तित किया जाता है तो स्याही उस पर क्या व्यवहार करती है।

(अ) उभार सतह उत्कीर्णन प्रणाली (Relief Method)

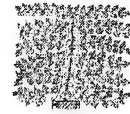
उभार मुद्रण में वह सतह को छापी जानी है जो एक निश्चित ऊँचाई तक उठी रहती है और बाकी भाग जो छपना नहीं है नीचे दबा हुआ रहता है। एक कठोर रोलर जिस पर स्याही लगी रहती है । उसे उस उभरी सतह पर फेरा जाता है । जहॉ जहॉ से ब्लॉक की सतह उठी हुई होती है । वहॉ स्याही लग जाती है लेकिन निचली दबी सतह पर नही। तब एक कागज को उस पर रखकर समान दबाव डाला जाता है । उठी सतह पर स्याही लगी होने के कारण कागज पर ब्लॉक की छाप आ जाती है । **काष्ठ उत्कीर्ण** इसका सटीक उदाहरण है ।

(ब)– अन्तः–सतह उत्कीर्णन प्रणाली (Intaglio Method)

इस उत्कीर्णन प्रणाली तकनीक मे डिजाईन एक समतल सतह पर अन्दर की तरफ गहराई में उकेरा जाता है, जिसमें स्याही का लेप करने के बाद उसे सतह से पोछा या साफ किया जाता है । इस प्रकार पोछने से धंसे हुए या उकेरे हुए स्थान में स्याही अटकी रह जाती है और उठी सतह से साफ हो जाती है । तत्पश्चात एक "नम" कागज को उस पर रखकर और एक नमदे (field) से उसे ढक् कर उस पर समान दबाव डाला जाता है । नमदे के कारण नम कागज गहराई तक चला जाता है और अपने साथ गहराई में ठहरी हुई स्याही को बाहर ले आता है । तॉबे की प्लेट या जस्ता की प्लेट का उत्कीर्ण इस प्रणाली का एक उत्तम उदाहरण है ।

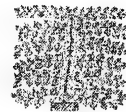
(स)–समतल सतह प्रणाली (Planography Method)

समतल सतह छापा में डिजाईन अपनी प्रकृति में भिन्न होता है जो की एक समान सतह पर किया जाता है। उस पर एक रोलर से स्याही फिराई जाती है। डिजाईन की अपनी एक अलग प्रकृति होने के कारण उस पर स्याही ठहर जाती है, बाकी जगह पर नहीं, फिर एक कागज पूरी सतह पर बिछा कर दबाया जाता है और जहॉ स्याही लगी है वह कागज पर उतर आता है। लिथोग्राफी (अश्म मुद्रण/शिला मुद्रण) इसका उत्तम उदाहरण है ।

अन्तःसतह उत्कीर्णन प्रणाली (Intaglio Method)

अन्तः सतह उत्कीर्ण (INTAGLIO) इटली भाषा के इटाग्लीओन (ITAGLIONE) शब्द से लाया गया है। जिसका मतलब उत्कीर्ण या काटना है।[2] इस प्रणाली में धातु की एक चमकदार सतह वाली प्लेट (Plate) का प्रयोग किया जाता है। जिसमें तॉबा (Copper), स्टील (steel), जस्ता (zinc), या लोहा (Iron) की प्लेट इस्तेमाल में लायी जाती है ! इस प्रणाली में उभार सतह उत्कीर्ण (Relief Method) का एकदम विपरित प्रकिया करते है । इसमें सफेद छपने वाले भाग के लिए प्लेट की मूल सतह को वैसा ही छोड़ देते है और काली रेखाओं के लिए प्लेट में गहराई या झूरियों का उत्कीर्णन या अम्लांकन करते है । इस किया के लिए जो तकनीकी नाम इसे दिया गया है उसे अन्तः सतह उत्कीर्णन मुद्रण प्रणाली (Intaglio Printing Process) कहते हे ! इस प्रणाली में भी उत्कीर्ण की भिन्न विधियॉ है, जिनमें से मुख्यविधि (क) रेखा अम्लांकन (ख) एक्वटींट (ग) मैजोटिंट (ध) ड्राई–पाइंट (ड़) रेखा उत्कीर्णन।

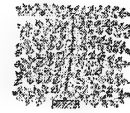
रेखा अम्लांकन (Line-Etching) और एक्वाटिन्ट (Aquatint) में धातु प्लेट पर सीधा ही तेजाब द्वारा क्षयकारी अथवा गलाया जाने की विधि अपनाई जाती है। बाकी प्रणालियों में इसी के समान परिणाम पाने के लिए बलकृत यांत्रिक या औजारों का प्रयोग किया जाता है । रेखा उत्कीर्णन (Line engraving) के लिए तक्षणी (Burin) की, मैजोटिंट (Mezzotint) के लिये एक नालीदार और एक खूरचनी (Scraper) की आवश्यकता पड़ती है । ड्राई–पाईट (Dry-Point) के लिए प्लेट को केवल एक तेज नोकिली धातु की लेखनी (Scriber) से खुरचा जाता है ।

रेखाचित्र उत्कीर्णन (Line Engravings)

अभी छापा प्लेट बनाने की पॉच प्रणालियों का जिक किया है । इन प्रणालीयों से जो छापे प्राप्त होते है उन्हें आम भाषा में एचिंग्स (Etchings) और एन्ग्रेविंगस (Engravings) कहते है। पहले इसे कॉपर प्लेट या स्टील प्लेट उत्कीर्णन कहते होंगे, जहॉ तक "एचिंग" कहने का सम्बन्ध है । अब इस शब्द का अन्धाधुंध प्रयोग कर देते है । जबकी प्रारम्भ में यह या तो तेजाब द्वारा खाई हुई रेखा अम्लांकन के लिए या ड्राइं पाईन्ट काम के लिए प्रयोग होता

था । हॉलाकी इनके उत्पादन की प्रकिया आपस में एकदम भिन्न है लेकिन ड्राईपाइंट का छापा और तेजाब द्वारा खाई रेखा छापा देखने में इतने समान है कि इनके मध्य एक सामजन्स्य बना हुआ है !

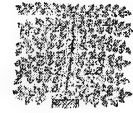
ताम्र उत्कीर्णन (Copper Engraving)

ताम्र उत्कीर्णन प्रणाली अर्थात धातु उत्कीर्णन प्रणाली से छापा लेने की प्रकिया की श्रृंखला को विस्तार देना तथा इनमें सर्वप्रथम 1/16 या 1/18 ईंच मोटी तॉबे की प्लेट को उकेरने पर विचार प्रस्तुत करना होगा । तांबे प्लेट एक तरफ से बहुत ही चमकदार होती है। और इसी चमकदार सतह पर तक्षणी या उकेरनी (Burins) की मदद से बिल्कुल लकड़ी के ब्लॉक की तरह डिजाईन को उकेरा जाता है। तक्षणों की धार लगभग समकोण होती है। और लंबाई लकड़ी पर काम करने के औजारों के बराबर होती है। जिससे कि काटने वाली नोक को अधिक से अधिक मदद और दृढ़ता मिल सके ।

छेदन का तरीका ही एक अच्छे उत्कीर्णन की मुख्य विशेषता है। काम करने की प्रकिया सुस्पष्ट करती है कि छेदन अचानक 1/64 इंच की गहराई से अधिक तक पहुॅच जाता है। जब कि साधारणतः इसे काफी कम होना चाहिए। छपाई के लिए प्लेट के ऊपर कुछ ठोस/गाढ़ी स्याही को रगड़ रगड़ कर लगाया जाता है। जिससे की वह उकेरे हुए भाग में गहराई तक पहुँच जाए फिर प्लेट की चमकदार सतह से स्याही को पोंछकर साफ कर दिया जाता है। तब प्लेट के ऊपर एक नम पेपर को रखकर बेलनाकार प्रेस के दबाव द्वारा एक तरफ से दूसरी तरफ सरकाया जाता है। जिससे की प्लेट की खुदी हुई गहराई में शेष बची रह गई स्याही पेपर पर उतर आती है । छापा लेने की प्रक्रिया के प्रारम्भिक छोटे विवरण से यह पता चलता है कि तुलनात्मक रुप से केवल पतली व अलग अलग रेखाओं को ही उकेरा जा सकता है। और यह भी कि अधिक ठोस रंग के भाग इस प्रकिया में नहीं मिलते है। क्योंकि प्लेट से अवांछनीय स्याही पोंछते समय उत्कीर्णन भाग से भी स्याही साफ हो जायेगी। इससे यह ज्ञान प्राप्त होता है कि जब रंग संगति (Tone) के लिए सतह को बनाना हो तो डिजाईन में तक्षणी (Burin) से महीन रेखाओं की श्रृखला को बनाना चाहिए ।

अगर ताम्र उत्कीर्णन की पूर्ण सुंदरता व कुरकुरेपन को पाना है तो इस प्रकार की बनावट (Texture) को खुला सुव्यवस्थित और परिभाषित होना चाहिए। अगर रेखाओं को अधिक गहरा काट दिया गया है तो वहाँ पर अधिक स्याही ठहर जाएगी और इस स्याही की अधिकता छपाई के समय उबल आएगी। और पेपर पर एक विकृत प्रभाव आ जाएगा ।

रुपरेखा (Design) बनाना

मूल चित्रण या रुपरेखा बनने के बाद सर्वप्रथम इसे ताँबे की प्लेट के ऊपर परिवर्तित करना पड़ता है। यह एक साधारण सी क्रिया है। एक तांबे की चदर का लगभग 18 गेज मोटा और अपने डिजाईन के अनुरुप का प्लेट टुकड़ा को लेकर उसे नौसादर (Ammonia) और खड़िया मिटटी के पतले घोल से अच्छी तरह धोने से पहले प्लेट के सारे धब्बे और खरोंच के, निशान पालिश करके मिटा देने चाहिए। घोल से धोने के बाद प्लेट को बहते पानी के नीचे लगातार धोते रहना चाहिए ताकि प्लेट पर किसी भी प्रकार की चिकनाई आदि का निशान न रह जाय।

प्लेट को एक हीटर पर रखकर जब कुछ गर्म हो जाए तो उसकी सतह पर ग्प्रउंड का बना गोला रगडते है। यह ग्राउन्ड मोम, डामर (Asphalt) और अलकतरा (Pitch) के सममिश्रण से बनता है। यह मिश्रण कला या छापा सामग्री के किसी भी वितरक से आसानी से मिल जाता है। प्लेट के कुछ गर्म होने के कारण इस गोले का ग्राउन्ड पिघल कर प्लेट पर लग जाता है। तत्पश्चात् उसे प्लेट की संपूर्ण सतह पर मेमने के चमड़े से बने पुचारे (Kid Dabber) या रेशमी कपड़े से एक समान फैला कर लगा देते है इसके लिए एक हस्तचालित रोलर का भी प्रयोग कर सकते है। ग्राउन्ड लगाते समय यह ध्यान रखना चाहिए कि प्लेट अधिक गर्म न हो जाए अगर वह ज्यादा गर्म हो जाएगी तो ग्राउन्ड उस पर गर्म होकर बुलबुले बनाने लगेगा और जलने लगेगा अगर वह एक बार जल गया तो फिर दुबारा से प्लेट को साफ करना और चमकाना पड़ेगा ।कई बार ग्राउँड लगाने के बाद प्लेट को धुँए की कालिख से भी रंगते है। परन्तु यह बहुत

आवश्यक नहीं है । हॉ इस कालिख से काली हुई प्लेट पर सुई से खींची रेखाएॅ एकदम स्पष्ट व साफ नजर आती है ।

रूपरेखा की बारीकियां प्रमुखतः चित्र की विषय वस्तु पर निर्भर करती है। जिस जगह छाया (Shade) या रेखाच्छेदन होना है वहां उसकी सिर्फ रूप रेखा ही अंकित की जानी चाहिए न कि रेखाच्छेदन की सारी बारीकियां ।

डिजाईन की एक कुंजी या खाका (Key) ट्रेसिंग य सरेस (Gelatine) पेपर पर बनाई जाती है और उसे प्लेट की मोमी सतह पर औंधी रखकर अनेक प्रकार से अनुरेखित की जा सकता है। अगर कुंजी ट्रेसिंग पेपर पर पैन्सिल से बनाई है तो उसे प्लेट की मोमी सतह पर औंधा रखकर हल्का दबाव देते हुए छापा प्रेस में से निकाला जा सकता है या घोटनी (Burnisher) से धीरे–धीरे रगड़कर पैन्सिल के चिन्ह ग्रांउण्ड पर परिवर्तित किए जा सकता है । यह चिन्ह काफी धुन्धले होते है परन्तु उत्कीर्णन के लिए काफी होते है। अगर आवश्यक हो तो किसी खोटी नोक वाली सुई से रेखाओं को ग्रांऊड पर स्पष्ट किया जा सकता है। परिचित्रण (Tracing) के लिए एक और तरीका है इसमें कुंजी और ग्राऊंड लगी प्लेट के बीच में पीला य लाल कार्बन पेपर रखकर किसी कठोर पैन्सिल या अम्लांकन सुई (Etching Needle) से कुंजी चित्र की रेखाओं पर फेरा जाता है लेकिन ऐसा करते समय ग्राऊंड की सतह खराब न हो जाए यह सावधानी अवश्य रखनी चाहिए ।

जहॉ कुछ सूक्ष्म खाका (Finer Key) की आवश्यकता हो उसके लिए जिलेटिन पेपर प्रयोग किया जा सकता है इसके लिए जिलेटिन पेपर का मूल डिजाइन के ऊपर रख कर ड्राईपॉईंट सुई या अन्य किसी नुकीले औजार से जो कि सतह को खुरचने में सक्षम हो, उससे डिजाईन की ट्रेसिंग बनाई जा सकती है। इस खुरची हुई जगह में स्याही चूरा या कोई अन्य उत्कीर्णन स्याही को रगड़ कर लगा दिया जाता है ओर पेपर की सतह को पोछकर साफ कर दिया जाता है सिर्फ सतह के साफ करने के कारण खुरची हुई जगह में स्याही रह जाती है। और एक खाका (कुंजी) परिचित्रण के लिए तैयार हो जाता है। इसे प्लेट पर

औधा रखकर उसी प्रकार करते है जैसा की पहले पेन्सिल द्वारा तैयार ट्रेंसिग के लिए निर्दिष्ट किया गया है।

ट्रेसिंग क समय निसंदेह अत्यन्त सावधानी बरतनी चाहिए कि कही कुंजी प्लेट में हिल या फिसल न जाए । अगर पेपर प्लेट से बड़ा है तो पहले प्लेट को पिन की मदद से मेज पर स्थिर कर लेना चाहिए तब पेपर को उस पर रख कर उसे भी पिन से स्थिर कर देना चाहिए ।

इनके अतिरिक्त एक और ढंग जो अधिकतर प्रयोग किया जाता है। लेकिन यह सिर्फ ताँबे और स्टील उत्कीर्णन के लिए ही है न की अम्लांकन (Etching) के लिए, जैसे की इससे मोमी ग्राऊंड से छुटकारा मिल जाता है। इसके लिए प्लेट पर प्लास्टिसीन (सांचा बनाने वाले तेल से बनी पेस्ट जिसे मोम या मिटटी की तरह प्रयोग करते है) के गोले को रगड़कर एक पतली सी परत बना देते है जिससे प्लेट की सतह धुंधली सी हो जाती है। जिलेटिन पेपर पर सुई से खंरोच कर बनाई कुंजी पर पैन्सिल के सिक्के को घिसा जाता है। इस प्रकार घिसने से खुरची हुई रेखाओं में सिक्का भर जाता है तत्पश्चात पेपर को प्लेट पर औंधा रख कर धीरे–धीरे चम्मच की गोलाई या घोटनी (Burnisher) से रगड़ा जाता हे। यह एक सन्तोषजनक व शीध्र होने वाली प्रक्रिया है परन्तु उकेरते समय प्लेट को हाथ से छूना नही चाहिए अन्यथा रेखाएं धुधली व फैल जायगी ।

उत्कीर्णक की मेज : तॉबा एक दाना रहित धातु है और इस पर बड़ी मधुरता से काम होता है। परन्तु काम करने की आरामदायक स्थिति के लिए एक प्रकाशमय स्थान पर रखी मेज अत्यन्त आवश्यक है। यह मेज साधारण मेजो से लगभग चार इंच ऊंची होनी चाहिए और सामने खिड़की से आती हुई रोशनी के अतिरिक्त टेबल लेम्प भी लगया जा सकता है। परन्तु चमक से बचने के लिए उस पर ट्रेसिंग पेपर लगा देना चाहिए । छोटी प्लेट के लिए कुछ उत्कार्णक रेत से भरी चमड़े की गद्दी पर प्लेट को रखकर काम करते हैं । इसमें बॉए हाथ से प्लेट का धुमाने फिराने तथा दॉए हाथ से उकरने में सुविधा रहती है। कटाई के समय कोई रूकावट नही आनी चाहिए अर्थात जैसे रेखा का गोलाई में काटते

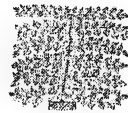
समय विघ्न पड़ने से रेखा की सुन्दरता समाप्त हो जाएगी । प्लेट को नमदे पर रखकर भी फिसलने से बचाया जा सकता है।

पतली व हलकी फालतु रेखाओ व खरोचों को थोड़ी सी अलसी (Linsid) के तेल और घोटना से मिटाया जा सकता है लेकिन गहरी रेखाओ व खरोचों को मिटाने के लिए खुरचनी (Scraper) की आवश्यकता पड़ती है। इन औजारों की खरोचों का मिटाने के लिए पहले पानी और स्नैक स्टोन से, बाद में उत्कीर्णक के चारकोल से घिसकर साफ करके धातु चमकाने वाली, पोलिश से चमकाना चाहिए। कई उत्कीर्णक 0/4 नम्बर के रेगमाल को भी प्लेट चमकाने के लिए प्रयोग करते है।

स्टील उत्कीर्णन (Steel Engraving)

तॉबे और स्टील उत्कीर्णन में एक बात स्पष्ट रूप से भिन्न प्रतीत होती है। स्टील की कठोरता । स्टील पर बारीक काम करना पूर्णतः अपरिहार्य है फिर भी स्टील पर उत्कीर्णन (Burin) से डिजाइन की रचना करते समय महसूस होने वाली कठोरता से अपने आप ही इस धातु की सख्ती का पता चल जाता है।

इस कारण स्टील उत्कीर्णन को प्रोत्साहन नही दिया गया हे, परन्तु तॉबे की प्लेट की सतह पर उत्कीर्णन के बाद स्टील का सख्त आवरण चढ़ाया जाना सम्भव हो गया है। इससे पाने वाली गुणवत्ता के उदाहरण पुस्तको के चित्रों में देखे जा सकते है। जो कि आमतौर से इसी प्रणली द्वारा बनाई जाती है। इसकी एक अन्य विशेषता यह है कि इस प्लेट से रेखाओ की टूट–फूट सें डरे बिना ही अनगिनत छापे लिए जा सकते है। डिजाइन को स्टील पर परिवर्तित, उतकीर्णन व छपाई बिल्कुल उसी प्रकार की जाती है जैसे कि ताँबे की प्लेट द्वारा इसमें सिर्फ एक ही अन्तर है, जब यह पूरी तरह काट ली जाती है तो छापा लेने से पहले उसे कठोर कर दिया जाता है । प्रूफ छापा प्लेट को कठोर करने से पहले भी रेखाओ की टूटने के डर के बिना लिए जा सकते है।

स्टील उत्कीर्णन अधिक जटिल है, जिसे करने के लिए अत्यधिक निपुणता व धैर्य की आवश्कयता रहती है। स्टील छापांकन बैंक मुद्रा मे व डाक टिकटो में भी देखा जा सकता है।

उत्कीर्णन प्लेट द्वारा छापांकन

जब समस्त उत्कीर्णन (एंग्रेविंग) पूरा हो चुका होता है तो प्लेट के चारों ऊपरी किनारों को एक चपटी रेती (Flate File) से आड़ा धिस कर गोलाई में कर देते है। रेती कि निशानों को बारीक रेगमाल से रगड़–रगड़ कर मिटा देते है। घोटनी व अलसी के तेल से रगडने के पच्चात किसी धातु पोलिश से उसे चमका देते है वैसे यह समस्त क्रिया उत्कीर्णन शुरू करने से पहले की जाए तो ज्यादा उचित है। अगर प्लेट के किनारो को न धिसा जाए तो छापा लेते समय प्रेस के दबाव से कागज व नमदे कट जाएँगे । छापे प्रेस के द्वारा लिए जाते है इस प्रेस में दो बड़े बेलनाकार रोलर एक दूसरे के ऊपर लगे होते है। इन दोनो के बीच में अर्थात नीचे वाले रोलर के ऊपर लोहे की ढली हुई एक सरकने वाली बैड प्लेट (Plate) लगी होती है । ऊपर वाले रोलर को हैंडल के द्वारा घुमाया जाता है। रोलर के घूमने से बैड प्लेट आगे–पीछे सरकती है। छपाई के समय प्लेट पर सही एक समान दबाव देने के लिए रोलर क दोनो किनारों के ऊपर घुंडिया लगी होती है जिनसे यह दबाव नियंत्रित किया जा सकता है।

प्लेट की ऊपरी सतह को ऊपर की तरफ रखते हुऐ एक गर्म करने वाली तश्तरी पर रखा जाता है। यह एक लोहे की प्लेट होती है इसके नीचे गैस बर्नर या बिजली द्वारा चलित हीटर रखा रहता है। उपयुक्त गर्म होने कें पश्चात उत्कीर्णन प्लेट पर चमड़े के पुचारे से कुछ गाढ़ी स्याही दबा–दबा कर लगाई जाती है जब सम्पूर्ण सतह पर अच्छी तरह स्याही लग जाती है तब हाथ की हथेली से न्यूजप्रिन्ट पेपर या मलमल की गददी के द्वारा प्लेट की सतह पर लगी स्याही का साफ किया जाता है । पेपर या मलमल से पोंछते समय हाथ को गोलाकार घूमाना चाहिए । जिससे यह सुनिश्चित रहता है कि रेखाओ व अन्य उकेरी गई गहराई की स्याही साफ न हो जाए बल्कि सिर्फ सतह पर लगी स्याही ही साफ हो । जब डिजाईन में रेखाओं का प्रवाह सब तरफ को जाता हो तब स्याही पोछना आसान नही होता । चौड़ी रेखाओ के ऊपर से भी स्याही सावधानी पूर्वक सॉफ करनी चाहिए अन्यथा वहॉ से स्याही बाहर निकल जायेगी।

फालतू स्याही को पोंछने के बाद छपाई के लिए स्याही लगी प्लेट की

सतह को ऊपर कील तरफ रखते हुए प्रेस की बैड प्लेट पर मध्य में रख देते हैं। उत्कीर्णन और अम्लांकित प्लेट्स को नम (Damp) पेपर पर छापा जाता है क्योकि धतु प्लेट की गहराईयॉ, छेदन में दबाव द्वारा कागज को पहॅचने के लिए पेपर के तन्तुओ को मुलायम और लचीला होना आवश्यक है । छपाई की कठिनाईयों, नमी, दबाव, बिना फटे खींचने और अपना वास्तविक रंग बनाए रखना एक पेपर की आवश्यक प्राथमिक महत्वपूर्ण क्षमताएं है। अधिकांश महंगे पेपर शुद्व चिथड़ों से बने व लम्बे जन्तुओ वाले होते है।तथा वह नम हेाने के बाद सिकुड,ते भी बहुत कम है, उनमें रसायन भी नही होता है।जिस कारण उनकी आयु अधिक होती है। पहले से पानी भीगे और ब्लाटिंग पेपर से पानी सोखे नम पेपर को प्लेट पर रखते है। पेपर और रोलर के बहच लोच बनाने मि लिए चार या पॉच नमदे रखते है। रोलर पर लगी घुंडियों के द्वारा दबाव को समान बनाकर हैंडिल घुमाकर दोनो रोलरों क बीच से प्लेट को गुजारा जाता है । रोलर के दबाब से कागज पर रखा नमदा उस नम कागज की प्लेट की उकेरी गई रेखाओ इत्यिादी में गहराई तक पहुॅचता हैं। और पेपर अपने साथ वहा पर छोड़ी गई स्याही को चिपका लेता हे। रोलर के दूसरी तरफ निकल जाने के पश्चात प्लेट के ऊपर से नमदे हटाकर कागज का उएक कोने से पकड़ कर सावधानी से छुटा लिया जाता है और सूखने के लिए रख देते है। प्लेट को तब दोबारा स्याही लगाई जाती है। इस प्रकार एक और छापा प्राप्त करने के लिए यह सारी प्रकिया बार–बार दोहराई जाती है।

ड्राई पॉईट उत्कीर्णन (Dry Point Engraving)

क्या ड्राई पॉईट अम्लाकन (Etching) है ?–ड्राई पॉईट शब्द फ्रॉसीसी भाव "Gravure a printe seche" का शाब्दिक अंग्रेजी अनुवाद है। दोनों भाषओं मेकं यह इस बात का प्रदर्षित करता है कि विना तेजाब का प्रयोग किए एक नुकीले औजार से उत्कीर्णन किया गया है।[2] ड्राई पॉईट छापा पद्वति एक अन्तःसतह उत्कीर्णन (Intaglio) प्रक्रिया है । रेखाएॅ प्लेट की सतह पर गहराई में उकेरी जाती है जैसे कि अम्लाकंन में अम्ल द्वारा खाई गई रेखायें होती है।

ऊपरी तौर से देखने पर दोनो प्रणालियों से प्राप्त छापे एक जैसे दिखाई

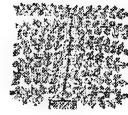
देते है दोनो की एक सारता कि कारण ड्राई पॉईट को भी अम्लांकन कहने के लिए बाध्य कर दिया है। तुलनात्मक दृष्टिकोण के आधार पर यह दिया गया मिथ्या नाम है । यह एचिंग नाम अपने आप में व्युत्पत्ती विजयक (Ethymological) भाव है जिसमें अम्ल की संक्षारंता क्षायकारी गति के लिए प्रयुक्त होती है।

ड्राई पॉईट विधि–ड्राई पॉईट और अम्लाकंन प्रक्रियाये अपनी रेखाओं की विचारोत्तेजक शक्ति के प्रभाव पर निर्भर करती है। वास्तविक अम्लांकन में हम देखेंगे कि धातु अम्ल के प्रभाव से घुल जाती है और प्लेट पर रेखायें बन जाती है। ड्राई पॉईट में धातु को एक तेज व नुकीले औजार से खोदा या बिगाड़ा जाता है इसके लिए कुछ बल की आवश्यकता रहती है। जिससे रेखा की स्वच्छन्दता समाप्त हो जाती है।जबकि अम्लांकन के लिए बनाई रेखा अत्यन्त स्वच्छंद होती हैं। क्योकि इसे बनाते समय किसी रूकावट की सत्भावना नही होती है।यद्यपि क्षति पूर्ति के लिए इसमें रंगत (Tones) की प्रचुरता और एक मखमली कोमलता होती है। अम्ल द्वारा खाई रेखायें इसकी तुलना में ठंडी और कतित (Clipped) प्रतीत होती है। यह कोमलता तांबे पर रेखा के भौतिक आकार के कारण होती है।जब ड्राई पॉईट सुई की नोक धातु में बल पूर्वक खुरची जाती है। तो यह धातु को धागे या टुकड,ो के रूप में काटकार नही गिराती है जैसा कि उत्कीर्णक की तक्षणी या काष्ठ उतकीर्णक की खॉचा काटनी करती है। बल्कि दबाव के कारण धातु अपने स्थान से उठकर उकेरी रेखा के दोनो किनारो पवर जमा हो जाताह है जैसा की चित्र से स्पष्ट हैकि इसमें ड्राई पॉईट रेखा को प्लेट की तिरछी काट केक द्वारा बड,ा करके दिखाया गया है।और तुलना के लिए अम्लांकित रेखा भी है। रेखाओ क दोनो तरफ उठा हुआ धातु ' कॅटीला' (Burr) कहलाता है।छाप के लिए स्याही लगाने के बाद सतह से रूयाही साफ करते समय कुछ स्याही इस उठी हुई धातु (Burr) में भी रह जाती है और उकेरी गई रेखा के साथ छप जाती है। जिस कारण मुख्य रेखा के साथ–साथ यह एक परछाई–सी प्रतीत होती है। इसी कोमल रंगत (Soft Toning) के कारण ड्राई पॉईट रेखा अपने चरित्र प्रदर्शन में अलग दिखाई देती

उन महान कलाकारों जिन्होने दोनो तकनीक से काम किया है, के काम को ध्यानपूर्वक अध्ययन करने से इन तकनीको की रेखाओं के चरित्र की पहचान की जा सकती है और उन्हें सराहा जा सकता है। उत्कीर्णन की तरह ड्राई पॉईट भी एक अति चमकदार तॉबे की प्लेट पर किया जाता है। जैसा कि हम पहले बता चुके है काम करने के लिए प्लेट की सतह पर सीधा ही एक तेज नुकीला स्टील की सुई से खुरचा जाता है। स्टील के सुई के स्थान पर हीरे की सुई भी प्रयोग कि जाती है। खुरचने से उठी हई धातु (Burr) को चित्र की आवश्यकतानुसार स्क्रेपर से छीलकर साफ भी किया जा सकता है।

जैसा कि ताम्र उत्कीर्णन के लिए बताया जा चुका है उसी प्रकार अधिक आत्मविश्वास से काम करने हेतु ड्राई पॉईट के लिए भी तॉबे की प्लेट पर मूल चित्र की प्रतिकृति बनाने के लिए एक कुंजी की आवश्यकता रहती है। बाकी प्रक्रिया भी बिल्कुल वैसे ही होती है। ड्राई पॉईट से केवल पतली महीन रेखाओ को उकेरा जा सकता है।परन्तु थोड़ा बहुत मोटा पतलापन सूई को हल्का व अधिक दबाव देकर प्राप्त किया जा सकता है। रेखाओ में सुधार अगर अत्यन्त आवश्यक हो तो उन्हे बिल्कुल अन्य उत्कीर्णन प्लेट की तरह सुधारा जा सकता है। परन्तु जैसा की ज्ञात होता हैकि ड्राई पॉईट एक नाजुक माध्यम है अतः यह ध्यान रखना चाहिए की गलती नही हो तो अच्छा है।

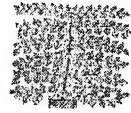
छापा के लिए स्याही भी अन्य उत्कीर्णन छापाकंन प्रक्रिया की तरह ही लगाई जाती है।प्लेट को साफ करते समय स्याही को थेड़ा घसीट कर पोंछा जाता हैं इसलिए न्यूज प्रिंट या मलमल की गददी से स्याही को साफ करने के बाद प्लेट को हाथ की हथेली से भी साफ किया जाता है। प्लेट की फालतू स्याही को साफ करने के पश्चात एक नम पेपर पर प्रेस के द्वारा छापा निकालते है।

ड्राई पॉईट और उत्कीर्णन प्रक्रिया को तॉबे की प्लेट के अतिरिक्त जिंक पर भी किया जाता है। अधिक काम के लिए सस्ता होने के अतिरिक्त इसके ज्यादा फायदा नही है। साधारणतः जिंक एक छोटे दाने वाली और अधिक भुरभुरी धातु है इसलिए इस पर मधुरता से काम नही किया ता सकता क्योकि

चटक कर टूटना इसकी प्रकृति है। ड्राई पॉईट को एक्वाटिन्ट व अन्य माध्यमों के साथ भी किया जा सकता है।

अम्लांकन माध्यम (Etching Medium)

अब यह एक ऐसी प्रक्रिया है जिसमें रेखाचित्रण प्रभाव के लिए सिर्फ शारीरिक बल की आवश्यकता नही होती है बल्कि प्रभाव के लिए अम्ल के रसायनिक गुणों का प्रयोग किया जाता है। अम्लांकन में एक नुकीली स्टील की कलम से तॉबे या जिंक की प्लेट पर अम्ल प्रतिरोधी आवरण को छेदते हुए चित्रण किया जाता है , जिससे इस खुले हुए स्थान को अम्ल /तेजाब खा सके ।

धातु पर अम्ल (तेजाब) द्वारा अम्लांकन (एचिंग) की कला सर्वप्रथम यूरोप के *उत्तरी एल्पस में सोलहवी शताब्दी* में प्रारम्भ हुई । प्राचीन समय से ही सुनार बर्तनों पर सजावट के लिए खुरचनी (Burin) का प्रयोग कर रहे थे , जब उन राजाओ व सामान्तों ने, जिनके लिए वो सुनार काम कर रहे थे , अपने हथियारों पर भी बतैनों की तरह की सजावट करने को कहा तो लोहे व स्टील के बने यह शस्त्र हाथ के औजारों द्वारा उकेरने में अत्यधिक कठिन प्रतीत हुए । तब उन्होने अपनी सुविधा के लिए एक सरल तरीका खोज निकाला। उन्होने धातु को गलाने के लिए तेजाब की क्षयकारी प्रवृत्ति को उपयुक्त पाया । उन्होने अपने डिजाईन को और अधिक साफ दिखने के लिए या शायद अपने काम की प्रगति देखने के लिए तेजाब द्वारा खाई गई रेखाओं में स्याही को रगड़ना आरम्भ कर दिया।[3] निःसंदेह शीघ्र ही वह अपने कार्य का भविष्य में दोबारा प्रयोग हेतु रिकार्ड में रखने के लिए हथियारों के अलंकरण की छाप को स्याही द्वारा किसी कागज पर दबाकर छापा लेने लगे। सिर्फ छापा लेने के लिए अम्लांकन के अभ्यास को केवल एक कदम आगे बढ़ना था और शीघ्र ही किसी ने यह कदम उठा लिए ।

आज एचिंग कला के क्षेत्र में एक सम्मान जनक स्थान रखती है एक समय यह अवांछनिय रहस्य से घिरी हुई थी । सामान्यजन को इसे एक प्रकार के आश्चर्य पूर्वक रुप से देखने के लिए मजबूर किया गया । यह सोचना कि

एचिंग या तो रहस्य है या सिर्फ कुछ गिने चुने लोगों के लिए सुरक्षित है , इससे भ्रामक कुछ भी नहीं हो सकता । एचिंग न तो एक गुप्त प्रक्रिया है और न ही इसके सफलता पूर्वक अभ्यास के लिए रसायन शास्त्र के गहन अध्ययन की आवश्यकता है । प्रतिदिन निभाने वाले कार्यो को हम जिस प्रकार नित्यक्रम की तरह अपने घर या कार्य स्थल पर निभाते हे ,एंचिंग के लिए इससे अधिक तकनीकी गाम्भीर्य की आवश्यकता नहीं है । लेकिन इसकी अत्यंत आवश्यकता है कि कलाकार अपने काम के प्रति संकल्प और बारीकियों की तरफ श्रम साध्य ध्यान दे । असावधानी और समझने की असफलता व कुछ साधारण से नियमों को न मानने से सब बेकार है ।

रेखा अम्लांकन (Line Etching)

रेखा अम्लांकन के लिए मूल डिजाईन बनाने के पश्चात् तांबे या जिंक की प्लेट पर अम्लप्रतिरोधी मोमी ग्राउंड ,कुंजी ,प्रतिकृति (Tracing) आदि क्रियायें तॉबा उत्कीर्णन की ही तरह करते है , जिसकी विस्तृत व्याख्या "ताम्र उत्कीर्णन" उप शीर्षक के अंतर्गत की गई है ।

प्लेट पर चित्रण के लिए सुईयां अनेक मोटाईयों में मिलती है वास्तव में इस का प्रयोग व्यक्तिगत रुचि पर निर्भर करता है ,परन्तु एक भारी सुई का प्रयोग उचित रहता है क्योंकि चित्रण के समय इससे एक समान दबाव बना रह सकता है जबकि प्लेट पर लगे मोमी ग्राऊंड को हटाने के लिए हल्की सुई को हाथ से स्वयं दबाव देना पड़ता है , जिससे ग्राउंड के हटने या नहीं हटने में अंतर आ सकता है । सुई की नोक तीखी न होकर थोड़ी खोटी होनी चाहिए और जिस मुक्त रुप से मूल चित्र संयोजन किया है उसी स्वतंत्रता से ट्रेसिंग करना चाहिए । अनचाहा दबाव रेखाओं की स्वतंत्रता को खत्म कर देता है , साथ ही दबाव से अधिक ग्राऊंड के हट जाने के कारण तेजाब को भी क्षरित के लिए अधिक स्थान मिल जाता है , तथा असमान दबाव से असमान रेखायें ही उत्पन्न होती हे । रेखांकन के समय हुई त्रुटि को सुधारने के लिए उसी स्थान पर पतले ग्राउंड के घोल को ब्रुश से लगा देते है , तथा उस पर दोबारा रेखांकन करते है । अम्लांकन के लिए तेजाब में डालने से पहले प्लेट के

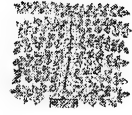
किनारों व पृष्ठ भाग को अम्ल प्रतिरोधक की आवश्यकता रहती है , अन्यथा तेजाब उसे पीछे से भी खा जाएगा । इसके लिए प्लेट के पीछे व किनारों पर स्टोपिंग आऊट वारनिश (Stoping out Varnish) ,का लेप करना अत्यंत आवश्यकता है । प्लेट में सिर्फ वह स्थान खुला रहना चाहिए जहॉ कलाकार स्वयं अम्ल का असर चाहता है । वारनिश को सूखने के लिए छोड़ देना चाहिए। सूखने के पश्चात एक चीनी मिटटी (Porcelain) या कांच के उथले थाली जैसे बरतन में डूबा देना चाहिए ,जिसमें पहले से तैयार नाईट्रिक(Nitric) या आयरन परक्लोराईड (Perchloride of Iron) 1:2 के अनुपात में पानी मिला घोल रखा है जिसे बाथ (Bath) कहते है । बाथ बनाने के लिए हमेशा पहले दो भाग पानी फिर अम्ल मिलाना चाहिए । वैसे यह फार्मूला कलाकार का अपना अपना होता है । बाथ में प्लेट डालने के बाद प्लेट के खुले स्थान को अम्ल द्वारा खाए जाने के कारण उन स्थानों से बुलबुले उठने लगते है । उन बुलबुलों को चील ,कबूतर या किसी अन्य बड़े पक्षी के एक बड़े पंख से हिलाकर लगातार हटाते रहना चाहिए अन्यथाा जहां बुलबले हैं वहॉ अम्ल नहीं पहुॅच पाएगा । प्लेट हमेशा लगभग कम से कम आधा ईंच गहरे बाथ में डूबी रहनी चाहिए । एक आदर्श बाथ में एक या दो मिनट के पश्चात् बुलबुले उठने चाहिए। कुछ समय पश्चात् जब लगे कि मूल चित्र संयोजन के अनुरुप सबसे हल्की छपने वाली रेखा को संतोषजनक रुप से अम्ल ने खा लिया है तो प्लेट को ट्रे से बाहर निकल लेते है। इसके लिए प्लेट को बीच बीच मं तीन चार बार बाहर निकाल कर देख लेना चाहिए । बाहर निकालने के पश्चात् उसे पानी से धोकर ब्लाटिंग पेपर से सुखा लेते है । अब जिन रेखाओं को और अधिक गहरा नहीं करना है उनको एक अच्छे बुश से जल्दी सूखने वाला स्टोपिंग आऊट वारनिश (Stopping out Varnish) लगा कर ढक देते है । सूखने पर उसे फिर अम्ल युक्त ट्रे में डाल देते हैं और यह किया तब तक चलती रहती है जब कि जो रेखा सबसे अधिक गहरी छपनी है सिर्फ वही बची रह जाए ।

किसी उपयुक्त द्रव्य जैसे तारपीन (Turpentine) अथवा मैथिलेटिड स्प्रिट (Methylated Spirit) से ग्राऊंड और वारनिश को साफ कर देते है । यह देखने

वाली बात है कि अम्लांकन में अनुभव के साथ भाग्य भी कितना साथ देता है। प्रारम्भ में परख के लिए एक अन्य छोटी प्लेट से प्रयोग भी किया जा सकता है , जिससे कितने समय तक प्लेट को अम्ल में डुबा कर रखना है , तद्नुसार उसका तापमान और पानी व अम्ल के अनुपात का एक चार्ट बनाकर तैयार किया जा सकता है ।

पूर्ण अम्लांकन के पश्चात् प्लेट के चारों ऊपरी किनारों को चपटी रेती (Flat File) से आड़ा घिस कर गोलाई में कर देते है । रेती के निशानों को खुरचनी (Scraper) व रेगमाल (Sand Paper) से साफ करके घोटनी (Burnisher) से चमका देते है, जैसा कि हम पहले भी "उत्कीर्णन प्लेट द्वारा छापाकंन" में बता चुके है। प्लेट में अगर यह पता चलता है कि उसे अम्ल ने ज्यादा खा लिया है तो उसे खुरच कर या घोटनी से घोटकर कम किया जा सकता है और इसी प्रकार किसी गलत हुई रेखा को भी साफ या सुधारा जा सकता है । छापा लेने से पहले प्लेट को कच्चे कोयले (Charcoal) और धातु चमकाने वाली पोलिश से चमका लेना चाहिए अगर प्लेट को अत्यधिक छापा प्राप्त करने के लिए बनाया गया है तो उसकी सतह पर स्टील की परत अवश्य चढ़ा लेनी चाहिए । तैयार प्लेट से छपाई प्रैस द्वारा करते है जैसा "ताम्र उत्कीर्णन" उपशीर्षक में बताया गया है ।

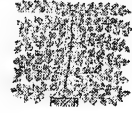
सॉफ्ट ग्राऊंड अम्लांकन (Soft Ground Etching)

इस प्रक्रिया के द्वारा प्राप्त छापा चित्रों की बनावट (Texture) बिल्कुल इस प्रकार होती है जैसे कि उन्हें पैंसिल या क्रेआन से बनाया गया हो । इसमें प्लेट पर रेखांकन सुई से न करके पैंसिल से करते है । सॉफ्ट ग्राऊंड किसी भी कला या छापा सामग्री वितरक से बना बनाया प्राप्त किया जा सकता है । इसमें साधारण ग्राऊंड में पशु चरबी मिली होती है । इसे प्लेट पर बिलकुल अन्य ग्राऊंड की तरह ही लगाया जाता है और जैसा की इसका नाम है ,यह प्लेट पर ठंडा होने के बाद भी मुलायम बना रहता हे । रेखांकन करने से पहले प्लेट पर एक पतले कागज को बिछा लेते है। रेखांकन या ट्रेंसिंग के बाद इस कागज को एक कोने से पकड़ कर एक छिलके की तरह उतार देंते है । ग्राऊंड की

तैलीय प्रकृति होने के कारण रेखांकन के समय जहॉ जहाँ पैंसिल का दबाव पड़ा था वहां का ग्राउंड कागज से चिपक जाता है और कागज को छुटाते समय उसके साथ छूट जाता है और प्लेट वहाँ से खाली अथवा साफ हो जाती है जिस कारण वहाँ पर अम्ल अपना प्रभाव दिखा सकता है।एक बार जब प्लेट पर ग्राउंड लग जाता है तो उसे हाथ अथवा किसी भी वस्तु से छूना नहीं चाहिए , रेखांकन के समय भी एक पटरे पर हाथ रखकर काम करना चाहिए अन्यथा मुलायमता के कारण इस पर आसानी से निशान पड़ जाते है । पेपर को छुटा लेने के बाद प्लेट के किनारे और पृष्ठ भाग को रेखा अम्लांकन की तरह वारनिश लगाकर अम्लांकन के लिए अम्ल ट्रे में डाल देते है ।

सॉफ्ट ग्राऊंड की एक अन्य विशेषता यह भी है कि इस पर जैसे कागज ,कपड़े या अन्य सामग्री की बनावट की छाप को भी लिया जा सकता है । प्लेट पर ग्राउंड लगा देने के पश्चात् कपड़ा अथवा जिस सामग्री का प्रभाव लेना हो इत्यादि रखकर प्रैस के नियंत्रित दबाव से निकालकर उसे प्लेट से छुटा देते है कपड़े या अन्य सामग्री के साथ ग्राऊंड भी साफ हो जाता है और अम्लांकन के लिए जगह बना देता है ।

वारनिश लगाने और अम्ल की क्षरित पर नियंत्रण रखकर सॉफ्ट ग्राऊंड तकनीक से अनेक रोचक प्रभाव प्राप्त किए जा सकते है ।

उभार छापा और गहरा अम्लांकन (Relief Prints and Deep Etching)

सफेद पेपर पर बनी ड्राईग की तरह अगर छापा में भी रेखाओं आकृतियों इत्यादि के अतिरिक्त पूरे पेपर को यदि एक दम साफ और सफेद रखना है अर्थात् चित्र के अतिरिक्त एक भी बिन्दु अथवा निशान को भी अगर हटा देना है तो इसके लिए कलाकार गहरा अम्लांकन करते है। इसमें साधारण अम्लांकन को एक कदम आगे ले जाते है । उदाहरण के तौर पर जब प्लेट पर पैंसिल की रेखाओं का वांछित अम्लांकन कर लिया गया है , तब उन समस्त रेखाओं को अम्ल प्रतिरोधक से ढक देते है तथा शेष पृष्ठ भूमि को खुला छोड़ देते है और बाथ ट्रे में अधिक समय तक के लिए छोड़ देते है , जिससे प्लेट पर चित्र की पृष्ठ भूमि अत्यधिक नीची हो जाती है ।

इस प्रकार की मिश्रित प्रणाली में पाण्डुलिपि छापने के बाद अम्लांकन चित्रों में हाथ से रंग किया जा सके जिसके लिए धातु पर वारनिश से चित्रांकन के पश्चात् बाकी बचे भाग को अम्ल बाथ से इतना गहरा कर दिया जाता है कि सतह छपाई के समय स्याही उस गहराई तक नहीं पहुँच पाती ।

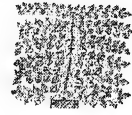
धातु से सतह या उभार छपाई पन्द्रहवी शताब्दी के प्रारम्भ में शुरु हो गई थी । जब नर्म धातु की प्लेट पर उत्कीर्णन करके विभिन्न व्याख्याओं को अक्षरों के द्वारा हथोड़े से ठोककर एक अलंकारिक और चित्रिय प्रभाव को प्राप्त किया जाता था । यह मैनियेर क्रिब्ले "Maniere Criblee" के नाम से जाना जाता है ।[4] आज की आधुनिक काष्ठ उत्कीर्णन से इसका बहुत ही नजदीक का संबंध है ।

स्याही द्वारा बनाई ड्राईग की रेखाओं की हुबहू नकल के रुप में छापने के लिए सतह पर सिर्फ काली रेखाओं को छोड़ते हुए बाकी सारी जगह को काटते हुए साफ कर देते है। इस प्राचीन प्रणाली को और विकसित करते हुए प्लेट को अम्लांकन या उत्कीर्णन करके निचली सतह के साथ–साथ ऊपरी सतह को भी रंग लगाकर छापते हुए एक अतिरिक्त रुचि प्रदान की जाती है। इसे करने का एक साधारण सा तरीका है–उत्कीर्णन प्लेट में स्याही लगाकर, ऊपरी सतह को साफ करने के पश्चात् किसी वांछित टाईपोग्राफिक स्याही या लिथो रंग को एक कठोर रोलर के द्वारा सतह पर लगाकर छापा लिया जाता है। इसके अतिरिक्त प्लेट के उकेरे उत्कीर्णन भाग में कोई उत्कीर्णन रंगीन स्याही लगाकर और ऊपरी सतह साफ करने के पश्चात किसी वांछित टाईपोग्राफिक स्याही या लिथो रंग को एक कठोर रोलर के द्वारा सतह पर लगाकर छापा लिया जाता है। इसके अतिरिक्त प्लेट के उकेरे उत्कीर्णन भाग में कोई उत्कीर्णन रंगीन स्याही लगाकर और ऊपरी सतह साफ करके तथा दूसरे रंग को ऊपरी सतह पर लगाकर एक पूर्ण रंगीन छापा बनाया जा सकता है। कई बार एक रंग के उत्कीर्णन छापे के बाद प्लेट को साफ करके सतह पर रोलर से दूसरे रंग को लगाकर पहले छापे गये चित्र पर ही दूसरा छापा लिया जाता है परन्तु दूसरी बार छापने से पहले प्लेट को रजिस्ट्रेशन चिन्ह से थोड़ा सा एक

तरफ सरका दिया जाता है, इस प्रकार एक अनोखा थरथराया या द्वि–प्रभावी चित्र बनता है। मूल डिजाईन की काली उत्कीर्णन रेखाओं के एकदम साथ दूसरे रंग की सिर्फ सतह छाप के कारण सफेद रेखाएँ आने से एक प्रकार का अप्रत्याशित त्रि–आयामी छापा चित्र बनता है ।

लेकिन डीप एचिंग का एक औंर उपयोग है जैसा की बवलियम ब्लेक ने आविष्कार किया। एक साफ की हुई प्लेट पर वारनिश, मोमी पैन्सिल या किसी अन्य अम्ल प्रतिरोधी माध्यम से डिजाईन चित्रित किया जाता है और उसे डीप एच करते है। उस समतल भाग, जो डीप एच हो गया है, में चित्र, की और बारीकियॉ बनाई जाती है। और उसमें अम्लांकन या एक्वाटिन्ट किया जाता है। डीप एच और उत्कीर्णन भाग में रंग लगाया जाता। डीप एच में जहाँ एक्वाटिन्ट है वहां रंगत (Tone) अधिक दृढ़ रहती है और यही दृढ़ता जहां पर सतह द्वारा छपाई होनी है उसके किनारों में भी स्याही जमा हो जाने के कारण रहती है। लेकिन बाकी जगह से स्याही को पोंछ दिया जाता है। जिसके कारण वहां एक धुंधली–सी रंगत रह जाती है। उस सतह जहां से उल्लिखित क्रिया की ही तरह हाथ से स्याही को पोंछा गया है, वहां पर रोलर से दूसरे रंग को लगा देते हैं और प्लेट से उसी प्रकार प्रैस द्वारा छपाई करते है। इस प्रकार सिर्फ एक बार ही की छपाई से दो रंग का छापा बनाया जाता है ।

डीप एच विधि–डीपएच प्लेट बनाने के लिए एक तरीका इसी उपशीर्षक के आरम्भ में उल्लेखित है इसके अतिरिक्त एक दूसरे से भी डीप एच प्लेट बनाई जा सकती है। एक अच्छी तरह साफ की हुई प्लेंट पर वारनिश या अन्य किसी अच्छे अम्ल प्रतिरोधी द्रव्य से एक उत्तम श्रेणी के ब्रुश द्वारा ड्राईंग करते है। यह ड्राईंग मोमी पैंसिल या लिथो चॉक से भी की जाती है। ड्राईंग के पश्चात् प्लेट के किनारों व पिछली सतह को भी वारनिश से ढक कर एसिड बाथ में डाल देते है ।

ड्राईग अगर मोमी पैन्सिल या लिथो चॉक से बनाई है तो अच्छा है कि एक मन्द व समान प्रभाव वाले अम्ल जैसे डच संक्षारक (Dutch Mordant) या परक्लोराईड आफ आयरन का प्रयोग करना चाहिए अन्यथा पैंसिल या चॉक के

बहिवर्ती किनारे नाईट्रिक एसिड की उबलती हुई किया से कटने शुरु हो जायेगे और लुप्त हो जाएगें। अगर चित्रण वारनिश से किया गया है तो नाईट्रिक का एक भाग व पानी के दो भाग से बना बाथ एकदम उपयुक्त है। वैसे डीप एचिंग के लिए सबसे सुरक्षित अम्ल *परक्लोराईड ऑफ आयरन* ही है। इसे इसकी पूरी शक्ति (45%) अर्थात् शुद्ध रुप में भी प्रयोग किया जा सकता है। बाथ में प्लेट डालते समय यह बात ध्यान रखनी चाहिए कि प्लेट को ट्रे में हमेशा औंधा रखना चाहिए जिससे अम्ल द्वारा कटी तलछट नीचे ट्रे में गिरती रहेगी। डीप एच का सिर्फ एक ही नुकसान है कि यह प्लेट को काटते समय किनारों पर धारियॉ बनाता जाता है। जो कि ऊँचाई की तरफ से या प्लेट के किनारों की तरफ को फैलती जाती है और अकसर यह इतनी गहरी हो जाती हे कि उनमें छपाई के समय स्याही जमा हो जाती है। प्लेट को एच होने में कई धंटे लगते है यह समय अम्ल की ताकत पर भी निर्भर करता है। नाईट्रिक एसिड में एचिंग के समय बुलबुले उठते है जिन्हें हटाते रहना अत्यन्त आवश्यक होता है इस कारण भी इसे डीप एच के लिए प्रयोग में नहीं लाया जाता है ।

छापाचित्र उत्कीर्णन माध्यम

पूर्व उल्लेखित तथ्यों के अनुसार अम्लांकन प्रणाली की दो विस्तृत प्रथाएं –अम्लांकन और ड्राई पॉइंट में रेखाओं के द्वारा एक विषय को प्रदर्शित करने की एक आवश्यक प्रणाली है। इन दोनों में ही प्रकाश और छाया के पारस्परिक प्रभाव को रेखाओं के संकलन द्वारा प्रदर्शित किया जाता है। प्रत्येक रेखा स्वयं स्वतंत्र रुप से विद्यमान है और अपने आप को एक स्वतंत्र काली इकाई के रुप में प्रकट करती है। यह इकाई सूक्ष्म, पतली, चौड़ी या भारी हो सकती है लेकिन यह अपनी पूरी लम्बाई तक हमेशा काले और सफेद का तीक्ष्ण भेद (Contrast) लिए होती है ।

इस माध्यम की कमजोरियों को देखा जा चुका है कि इनके चरित्र के अनुसार छाया प्रभाव के लिए हमें केवल रेखाओं का ही सहारा लेना पड़ता है।

अब जिन दो अन्य उत्कीर्णन प्रणालियों का विवेचन किया जा रहा है यह सिर्फ छाया प्रभाव को व्यक्त करने की एकदम विपरीत प्रणाली है। जैसे कि रेखा

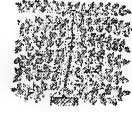
उत्कीर्णन की एक प्रणाली है जिसमें शारीरिक बल के द्वारा अपने उददेश्य को प्राप्त किया जाता है। जबकि दूसरी शुद्ध अम्लांकन प्रणाली है जिसमें प्लेट धुलाने के लिए अम्ल प्रयोग किया जाता है। इस दूसरी प्रणाली में दो माध्यम है पहले को एक्वाटिन्ट व दूसरे को मैजोटिन्ट कहते है ।

लाईन एंग्रेविंग और एचिंग के आविष्कारक गुमनामी में खो चुके है लेकिन एक्वाटिन्ट और मैजोटिन्ट के ज्ञात दोनों आविष्कारक ही कलाकार नहीं बल्कि कारीगर थे ।[5]

एक्वाटिंट माध्यम (Aquatint Medium)

एक्वाटिन्ट एक अम्ल क्षारित छापाचित्र है। अगर हम रेखा अम्लांकन प्रकिया को दोहराएँ तो देखते है कि रेखाओं की विभिन्नता के लिए हमने सूक्ष्म रेखाओं के अम्लांकन हेतु सिर्फ कुछ ही समय के लिए एसिड बाथ में प्लेट को रखा था और उन रेखाओं को स्टोपिंग आऊट वारनिश से ढक कर अन्य गहरी व गहरीतम रेखाओं के लिए प्लेट को बाथ में बार–बार अधिक समय तक रखा था और इस प्रकार हमने एक रंग संगति (Tone) प्राप्त की थी ।

अम्लांकन में समय की भिन्नता के इसी सिद्धांत को एक्वाटिंट में भी प्रयोग करते है लेकिन इसमें रेखाओं की जगह प्लेट की सतह पर भिन्न प्रकार की रंग संगति (Tone) रहती है। इसके लिए अम्ल प्रतिरोधी रोजिन /रेजिन चूरे (Rosin Powder)के सूक्ष्म धूल कणों को प्लेट पर एक सार बिछा दिया जाता है और उसे थोड़े समय के लिए एसिड बाथ में डुबा दिया जाता है, इसके पश्चात् जो भाग आभा में सबसे हल्का रहना है उसे वारनिश से ढक दिया जाता है। इस प्रकार लगातार दोहराने से प्लेट के विभिन्न स्थानों पर असमतल गहराई बढती जाती है और छपाई के समय यह एक लगातार गहराती रंगत के रुप में प्रकट होती है। रोजिन कणों के आसपास की खाली खुली जगह को अम्ल प्रभावित करता है। जिस कारण उस स्थान पर सूक्ष्म छेद हो जाते है उन छेदों में स्याही भर जाती है और छप जाती है ।

अठारहवीं शताब्दी के मध्य और अन्त में कुछ फ्रांसीसी कलाकारों ने सर्वप्रथम एक्वाटिन्ट प्रकिया का प्रयोग किया था। पारम्परिक तौर पर एक्वाटिंट

ताँबे की प्लेट पर किया जाता है। तदापि जिंक सस्ती है और शुद्ध एक्वाटिंट में रेखाएँ नहीं होती है, हाँ मिश्रित प्रक्रिया में कुछ रेखाएँ अवश्य होती है अतः जिंक धातु भी काफी संतोष जनक रहती है। यह प्लेट कम से कम 16 गेज मोटी अवश्य होनी चाहिए ।

विधि– सबसे पहले प्लेट के किनारों को रेती से घिसकर गोल करने के बाद अच्छी तरह साफ करना चाहिए। इस सफाई प्रक्रिया को किसी भी प्रकार कम नहीं आंकना चाहिए। सफाई के अभाव मे उत्तम काम भी खराब हो सकता है क्योंकि अगर रेजिन/रोजिन चिकनाई या धूल इत्यादि के कारण पूरी तरह प्लेट पर चिपका नहीं है तो सच्चाई है कि यह एसिड बाथ में ढीला होकर छूट जाएगा और जहाँ अम्ल का प्रभाव नहीं चाहिए वह भी प्रभावित हो जायेगा ।

अत्यधिक चमकदार प्लेट की सतह पर कण बिछाने के लिए हम रोजिन चूरा प्रयोग करते है कभी कभी गन्धक (Sulphur) और डामर (Asphaltum) चूरा को भी बदले के तौर पर प्रयोग करते है और यह भली–भांति काम भी करता है।

प्लेट पर रोजिन छिडकने के लिए रोजिन को बारीक कूट या पीस लिया जाता है और प्लेट पर एक्वाटिंट के लिए छिड़क देते है। अगर यह हाथ से छिड़का जाना है तो मलमल की पोटली बनाकर हाथ को झटक–झटक कर प्लेट पर रोजिन बिछाते है। बारीकि रोजिन के कण मलमल से छन–छन कर प्लेट पर जमा हो जाते है। इस एक्वाटिन्ट ग्राऊंड की सूक्ष्मता या खुरदुरापन रोजिन की मात्रा पर निर्भर करता है। खुले हवादार स्थान में हाथ से ग्राऊंड नहीं बिछाना चाहिए अन्यथा हवा के बहाव के कारण रोजिन के सूक्ष्म कण प्लेट पर इधर–उधर उड़ते रहेगे और ग्राऊंड की एकसारता समाप्त हो जाएगी। ग्राऊंड अधिकतर एक धूल डिब्बे (Dust Box) के द्वारा के द्वारा छिड़का जाता है। यह सात या आठ फुट ऊचा लकडी का एक बंद डब्बा होता है जिसका तल अर्धवृताकार होता है। डब्बे में दो कोरदार बड़ी पंखुड़ियाँ लगी रहती है, इन पंखुड़ियों को एक हैंडिल से घुमाया जाता है, पंखुड़ियों के ऊपर एक लोहे की समानान्तर जाली लगी होती है, तथा डब्बे में जाली से थोड़ा ऊपर एक छोटा दरवाजा रहता है।

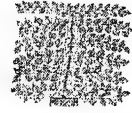
रोजिन को बारीक पीस कर डब्बे में डाल देते है, जो कि नीचे अर्धवृत्ताकार बर्तन में जमा हो जाता है ,अब हैंडिल से पंखुड़ियों को काफी देर तक घुमाते हैं , जिससे नीचे जमा रोजिन पूरे डब्बे में ऊपर तक उड़ जाता है, पंखे की पंखुड़ियों को समानान्तर रोक देते है । अगर एक्वाटिन्ट के लिए प्लेट पर कुछ मोटे कण चाहिए तो दरवाजा खोलकर प्लेट की चमकदार सतह को ऊपर रखते हुए जाली पर रख देते हैं और खिड़की का दरवाजा बंद कर देते है। कुछ समय पश्चात् प्लेट बाहर निकाल लेते है, इस दौरान डब्बे में उड़ते हुए कण प्लेट पर बैठ जाते है, और ग्राऊंड की एक तह बन जाती है। अगर कलाकार को ग्राऊंड के लिए सूक्ष्म कण चाहिए तो पंखा घुमाने के बाद उसे कुछ समय तक इंतजार करना चाहिए ताकि मोटे कण तब तक नीचे बर्तन में वापस बैठ चुके होते है, तथा ऊपर सिर्फ महीन धूल ही रह जाती है। तब प्लेट को भीतर रखा जाता है । प्लेट को सावधानी पूर्वक बाहर निकालना चाहिए अन्यथा हल्की –सी भी हवा या झटके से सारा पाऊडर हिल कर असमान हो जाएगा । बाहर निकालकर प्लेट को हीटर या बर्नर पर गुनगुना गर्म करते है । गर्म करने से रोजिन पिघल कर प्लेट से चिपक जाता है, और एक जाली–सा बन जाता है । डिजाईन के अनुसार यह जाली घनी या हल्की हो सकती है । घनी सतह के लिए प्लेट पर एक से छह बार तक डब्बे द्वारा रोजिन छिड़का जाता है। हल्की सूक्ष्म सतह के लिए एक बार ही छिड़काव उचित रहता है ,तब प्लेट गर्म करते है। प्लेट पर चिपकने के बाद ग्राऊंड में सूक्ष्म छेद खुले रह जाते है, जहॉ पर अम्ल अपना प्रभाव दिखाता है। गर्म करते समय प्लेट अगर अधिक गर्म हो जाए तो रोजिन पिघल कर फैल जाएगा और एक अभेद चादर के रुप में प्लेट को ढक लेगा। ऐसा होने पर प्लेट को साफ करके दोबारा से सारी प्रक्रिया दोहराने के अतिरिक्त कोई चारा नहीं है । ठंडा हो जाने के पश्चात् पीले, लाल कार्बन पेपर, ट्रेसिंग पेपर या एक नर्म पैन्सिल से डिजाईन को ट्रेस करते है । ड्राईंग को प्लेट पर सीधा भी कर सकते है ।

सम्भावित चित्र की रंगत के अनुसार प्लेट पर स्टोपिंग आऊट वारनिश को ब्रुश द्वारा सबसे हल्के या सफेद छपने वाले भाग से लगाना शुरु करते हैं

और इस प्रकार हल्की रंगत से गहरी रंगत की तरफ चलते है अगर डिजाईन के किसी भाग में रंगत की बिलकुल आवश्यकता नहीं है तो सतह पर सबसे पहले इसी भाग पर वारनिश लगाते है, इसके साथ ही प्लेट के किनारों व पीछे के भाग पर भी वारनिश को पोत देते हैं। एक मिनट के लिए प्लेट को अम्ल घोल में डाला जाता है, प्लेट निकाल कर सुखाकर दूसरे हलके भाग को ढक देते है, तत्पश्यात् प्लेट को अम्लघोल में डुबा देते है। यह प्रक्रिया तब तक दोहराते जाते है, जब तक समस्त टोन्स अम्लांकित नहीं हो जाती। रंगत के लिए ढंकते और एंचिग करते है। अन्त में डिजाईन का सबसे गहरा भाग ही बचा रह जाता है। एसिड बाथ के लिए परक्लोराईड आफ आयरन अधिक उपयुक्त रहता है, अगर नाईट्रिक एसिड प्रयोग में लाया जाना है, तों प्लेट से बुलबुलों को हटाते रहना चाहिए ।

प्लेट के तैयार हो जाने के बाद उसे साफ करके उत्कीर्णन के तरीके से ही छापा जाता है, अगर प्लेट में अत्यधिक अम्लांकन हो गया है, तो उसे खुरच कर तथा घोटनी व तेल से घोंटकर ठीक किया जा सकता है ।

शुगर ग्राऊंड एक्वाटिन्ट (Sugar Ground Aquatint)

शुगर प्रणाली को "लिफ्ट प्रणाली" के नाम से भी जाना जाता है , इसमें जो प्रदार्थ प्रयोग किया जाता है वह साधारण चीनी (Sugar) होती है। इसके लिए चीनी को पानी में मिलाकर और गर्म करके चाशनी बना लेते है। इस चाशनी में खड़िया मिट्टी और कोई रंग जैसे धुएं की कालिख या पानी वाला रंग अच्छी तरह मिलाकर एक गाढ़ा घोल (Paste) बना लेते है, शुगर एक्वाटिन्ट साधारण रेखाओं के लिए इस्तेमाल नहीं करते। जैसा कि अम्लांकन के द्वारा बनाई जाती है बल्कि चौड़ी, मोटी, कोई बुनावट (Texture) या साधारण ब्रुश कार्य के लिए इसका प्रयोग किया जाता है । प्लेट की एक्वाटिन्ट ग्ग्राऊंड पर इस घोल से ब्रुश द्वारा ड्राईंग करते है, सूख जाने के बाद सारी प्लेट को पतली वारनिश से पोत कर ढक देते है। इसके लिए स्टोपिंग ग्राऊंड को भी लगाया जा सकता है। इसके सूख जाने के बाद प्लेट को गर्म पानी में रखा जाता है, जहाँ–जहाँ पर चाशनी का घोल लगा है। वहाँ से वारनिश उखड़ या फट

जायेगा बाकी स्थान एकदम सुरक्षित रह जाएगा। तत्पश्चात् प्लेट को एसिड बाथ में अम्लांकन के लिए डाल देते है। छापे के लिए वही प्रक्रिया की जाती है ।

मैजोटिन्ट (Mezzotint)

मैजोटिन्ट एक श्रम साध्य प्रक्रिया है, आजकल इसे अधिक नहीं किया जाता है। यह केवल सतही आभा को क्रमबद्धता प्रदान करता है। जिससे चित्रण के बाद एकरंगा अर्धप्रकाश (Halftone) प्रिंट प्राप्त होता है ।

कार्यान्वयन की दृष्टि से मैजोटिन्ट प्रक्रिया ड्राई पॉईट प्रणाली की तरह ही है। ड्राई पॉईट तकनीक में हम देख चुके है, कि धातु की प्लेट पर एक नुकीली सुई से खुरच कर रेखाओं को बनाया जाता है। मैजोटिन्ट में प्लेट की पूरी सतह को नुकीले छेदक से उसी तरह खुरदरा बना देते है।

अगर मैजोटिन्ट की तुलना एक्वाटिन्ट से करें, तो हम पाते हैं, कि एक्वाटिन्ट में हल्की रंगत से शुरु करके बार–बार अम्लांकन करते हुए गहरी रंगत की तरफ बढ़ते हैं। मैजोटिन्ट एकदम उल्टी दिशा में चलता है, इसमें प्लेट को एकदम काली रंगत के लिए खोदकर उसमें हल्की रंगत को खुरच –खुरचकर व घिस–घिसकर बनाया जाता है। यह खुरचने और घिसने की क्रिया प्लेट में उस क्षेत्र के कालेपन की मात्रा को निश्चित करती है ।

विधि – मैजोटिन्ट किया में एक रॉकर (Rocker) जिसके अर्धवृत्ताकार किनारों पर नुकीले दांते बने होते है, से सारी प्लेट को प्रत्येक दिशा में गोदते है। इससे प्लेट पर प्रत्येक दिशा में छोटे छोटे गढ्ढों की श्रृंखला बन जाती है और उनके किनारे ऊपर की तरफ उठ जाते है। यह बर्र (Burr) उसी प्रकार का होता है जैसा कि ड्राई पाईट की रेखाओं के किनारों पर बना होता है । सारी प्लेट की सतह को बिन्दुओं केक रुप में छेद दिया जाता है, अगर हम सिर्फ इस प्लेट से स्याही लगाकर छापा लें तो पेपर पर एक घना काला भाग छपा मिलेगा।

अब प्लेट की सतह को तेल वाले लेम्प या दो तीन इक्ट्ठी जलती मोमबत्तियों की लौ के धुएं से काला कर लेते है, यह ठीक उसी प्रकार करते है, जैसा पहले "ताम्र उत्कीर्णन" प्रणाली के अन्तर्गत विशेष रुप से बताया है। इस

काली हुई सतह पर चॉक से मूल ड्राईंग को ट्रेस कर लेते है। ड्राईंग प्लेट पर सीधा भी कर सकते है। अब खुरचनी (Scraper) से ड्राइंग की हल्की रंगत के अनुसार जिस भाग को हल्का करना है वहाँ के बिन्दुओं के किनारों पर उठी हुई बर्र को खुरचते हैं और एकदम सफेद भाग जैसे हाई लाईट्स वगैरह के लिए तो बिन्दुओं को गहराई तक खुरचकर समतल बना देते है। तत्पश्चात् खुरचकर समतल हुए भाग को घोटनी से रगड़कर चिकनाकर चमका देते है ।

थोड़े से अभ्यास से ही यह ज्ञात हो जाता है कि कितना खुरचने और घिसने से गहरे से हलके धुंधलेपन (Grey) को पाया जा सकता है। छपाई के समय विभिन्न गहराई तक खुरचे हुए स्थान के अनुसार ही स्याही की मात्रा वहॉ पर ठहर पाती है और गहरे काले से लेकर सफेद हाई लाईट के बीच की सारी रंगत को छापा जा सकता है। प्लेट की धरातल को छेदने के लिए दांतेदार चक्र (Roulette) का प्रयोग हॉलैण्ड के एक मैजोटिन्ट कलाकार ने किया था। धातु की सतह को खुरदरा बनाने के लिए रॉकर तकनीक की खोज और प्रयोग एक जर्मन छापाकार एब्राहम ब्लुटलिंग (Abraham Blooteling) ने सत्रहवीं शताब्दी के अन्तिम भाग में किया था।[6] यह रॉकर स्टील का बना होता है। स्क्रेपर से बर्र खुरचने के कारण प्लेट उस स्थान से कुछ पतली हो जाती है, परन्तु छपाई के समय प्रैस में नमदे के कारण यह अनियमितता पूरी हो जाती है ।

अगर मैजोटिन्ट को अम्लांकन के साथ करना है तो पहले अम्लांकन किया जाता है तथा बाद में मैजोटिन्ट। अम्लांकन में रेखाएं बहुत हल्की नहीं होनी चाहिए अन्यथा मैजोटिन्ट के बर्र से वह ढक जाएगी। रेखा अम्लांकन के अतिरिक्त मैजोटिन्ट रोजिन के द्वारा भी किया जा सकता है ।

छपाई के लिए प्लेट को स्याही से भर देने के बाद लत्ते कपड़े (Rag) से रगड़–रगड़ कर पोंछ देते है। डिजाईन के घने काले भाग में बर्र के उठे दाँतों में काफी स्याही जमा हो जाती है, और हल्के या सफेद भाग में बर्र को खुरच देने के कारण कम स्याही रह जाती है, जिस कारण रंगत का एक प्रचुर अंशांकन (Gradation) मैजोटिन्ट छापाचित्र में उत्पन्न होता है। मैजोटिन्ट छापा भी एक नम (Damp) पेपर पर प्रैस से दाब द्वारा लिया जाता है ।

मैजोटिन्ट एक लम्बी और कठिन प्रक्रिया है, जिसमें अत्यधिक निपुणता की आवश्यकता होती है। दुर्भाग्यवश अब अनेक वर्षो से यह प्रचलन में नहीं है, परन्तु इसकी छापा गुणवता अद्‌भुत है ।

बिन्दू चित्र एवं क्रेऑन उत्कीर्णन (Stipple & Cryon Engraving)

बिन्दू चित्र उत्कीर्णन और क्रेऑन रीति का आपस में घनिष्ट संबंध है। इनकी खोज मैजोटिन्ट के ही समान प्रति उत्पादन के साधन के रुप में हुई थी, और इसी उददेश्य को ध्यान में रखकर इनका पूरा प्रयोग होता है। छायाचित्र (Photography) की खोज से पहले प्रसिद्ध चित्रों या अन्य सामग्री के वितरण प्रसार का एक मात्र साधन केवल "उत्कीर्णन" ही था और व्यवसायिक उत्कीर्णक संयम से इसी उददेश्य से छेदनी (Burin) के साथ सच्चाई से लगे रहे और इसका प्रयोग अविश्वसनीय निपुणता से करते रहे ।

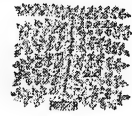
क्रेऑन रीति का आविष्कार चॉक द्वारा निर्मित ड्राईग की हुबहू नकल करने के लिए हुआ था। बिन्दु चित्र (Stipple) अर्ध प्रकाश प्रंक्रिया (Halftone) की खोज 18वीं शताब्दी में फ्रॉंस में हुई और अपनी जड़ें जमाकर मैजोटिन्ट के साथ समान रुप से वहां खूब फली फूली लेकिन ऐसा अन्य कहीं नहीं हुआ।

बिन्दू चित्र और इसकी साथी प्रक्रिया क्रेऑन रीति मिश्रित तकनीक है । इनमें कुछ हद तक अम्लांकन, उत्कीर्णन और मैजोटिन्ट इन सबका प्रयोग होता है। क्रेऑन रीति चॉक ड्रॉईग का हुबहू एक सीधा प्रति उत्पादन है, इसका प्रयोग लिथोग्राफी की खोज से पहले खूब होता था। सॉफ्ट ग्राउन्ड अम्लांकन से भी अवश्य इसी प्रकार का प्रभाव पाया जा सकता है, और इसी कारण सामान्यतः दोनों में भ्रान्ति हो जाती है, लेकिन सावधानी पूर्वक परीक्षण करने पर भेद स्पष्ट हो जाता है। सतह में अनियमित बुनावट से यह एकदम स्पष्ट हो जाता है, क्योंकि ऐसा प्रभाव उत्कीर्णक के हाथ के औजारों से पाना नितांत असम्भव है।

विधि – इसके लिए साफ की हुई तांबे या स्टील की प्लेट पर एक सख्त एचिंग ग्राऊंड लगाते है । तांबे और स्टील के अतिरिक्त किसी अन्य धातु को भी प्रयोग में ला सकते हैं बशर्ते वह भी इतनी सख्त हो जो छपाई के दबाव

को झेल सके । अगर सिर्फ कुछ ही छापा चित्र बनाने हैं तो कुछ नर्म धातु भी चल सकती है ।

डिजाईन की प्रमुख रेखाओं को सुई से ग्राऊन्ड में बिन्दूओं के रुप में बनाया जाता है । इस सुई में एक या एक से अधिक दांते भी हो सकते है, तब गहरे छायांकन को भिन्न प्रकार के छेदक चक्रों (Roulettes) की मदद से करते है । क्रेऑन की रेखाओं की नकल के लिए चॉक का प्रयोग करते है । मध्य रंगत (Middle Tone) के लिए प्लेट को हल्का सा एचिंग करते है । इस मध्य रंगत वाले भाग को ढककर कुछ अधिक गहरी रंगत के लिए फिर एचिंग करते हैं और यह ढकने और अम्लांकन की क्रिया तब तक करते रहते है जब तक वांछित गहरी आभा की रेखाएं नहीं बन जाती । तत्पश्चात् प्लेट से ग्राऊन्ड को साफ करके बिन्दू छेदक, ड्राई पाईट और छेदक चक्र से इन रेखाओं के मध्यम भाग को डिजाईन के अनुरुप बनाते चले जाते है । हलकी रंगतके क्षेत्र को सिर्फ ड्राई पाईट सुई या तक्षणी (Burin) से ही किया जाता है, कम यांत्रिक प्रभाव के लिए कभी इस तकनीक का प्रयोग सोफ्ट ग्राऊंट अम्लांकन के साथ मिश्रित रुप से भी किया जाता है ।

बिन्दू चित्र उत्कीर्णन एक अयोग्य रंगत प्रक्रिया है । रंगत (Tone) प्रतिउत्पादन के लिए इसका प्रभाव बिन्दुओं के समूह, झटकों (Flicks) और छोटी घसीटों (Short Stroks) के द्वारा प्राप्त किया जाता है, और कभी–कभी रेखाओं के साथ भी मिला दिया जाता है । बाह्य रेखाएं और मुख्य डिजाईन क्रेऑन रीति की ही तरह बिन्दुओं में करके हल्का अम्लांकन कर लेते है । ऐसा कर लेने के पश्चात् तक्षणी (Burin) से बुनावट के लिए बिन्दु, झटके और कटाई करते है । इसी के साथ ही छेदक चक्र से भी रंगत की गहराई (Depth of tone) पाने के लिए उस प्लेट पर काम किया जाता है । बिन्दु चित्र तक्षक बिल्कुल वही यंत्र है जिसे रेखा उत्कीर्णन के लिए प्रयोग में लाते है । इसके लिए एक अन्य तक्षणी के फलक (Blade) को घुमाकर मोड़ देते है जैसे कि उससे प्लेट पर कुछ चुगना हो, वैसे एक साधारण सीधी तक्षणी को भी भली प्रकार प्रयोग कर सकते है । टांकी (Graver) और ड्राई पॉईट सुई से

बने सारे बर्र को तक्षणी से खुरच कर साफ कर देने चाहिए । इन शेष बचे बिन्दुओं में स्याही रगडकर और पूर्व रीति अनुसार उसे पोंछकर नम पेपर पर छापा लिया जाता है ।

विस्कोसिटी तकनीक (Viscosity Method)

यह तकनीक वर्तमान में विकसित छपाई की एक अंतर्राष्ट्रीय चलित प्रणाली है । इस प्रणाली के विकास में कृष्णा रेडडी की महत्वपूण्र भूमिका रही है । इस प्रकिया में केवल एक प्लेट की भिन्न ऊँची नीची सतह के द्वारा बहुरंग छापा प्राप्त किया जाता है । प्लेट में संयोजन का इस प्रकार अम्लांकन किया जाता है , कि उसमें भिन्न स्तर की ऊँचाई निचाई पैदा हो जाती है , तत्पश्चात् भिन्न नर्मी के रोलर (कठोर , मध्यम , और मुलायम) द्वारा अलग अलग रंगों को प्लेट पर लगाते है सबसे नर्म रोलर को प्लेट की सबसे नीचे की तह तक स्याही लगाने के लिए प्रयोग किया जाता है , और ऊपरी सतह पर रंग लगाने के लिए कठोर रोलर का प्रयोग करते है , तत्पश्चात् प्लेट को प्रैस के द्वारा एक ही बार दबाव देते हुए नम पेपर पर रंगीन छापा बनाया जाता है ।

कोलोग्राफ चित्रण

कोलोग्राफ चित्रण तकनीक में अपारम्परिक वस्तुओं के प्रयोग से एक विस्तृत और विविध प्रकार की उभार व अन्तः सतह तैयार की जाती है इसका परिणाम अकसर तैलचित्र और ग्राफिक दोनों कलाओं के गुणों को समाए होता है । संयोजी ग्राऊंड की विशेष सतह व सामग्री के गुणों का अध्ययन करते हुए उन्हें प्रयोग किया जाता है । यह प्रकिया किसी भी प्रकार की वनावट और प्रयुक्त सामग्री से उत्पन्न गहरे व उभरे प्रभाव को छापने में एकदम सक्ष्म है , जिसमें भिन्न वस्तुओं के कोलाज , कट आऊट या फेवीकोल व गोंद के द्वारा कुछ भी बनाया जा सकता है । इस प्रकार तैयार की गई ऊंची नीची सतह पर विभिन्न नर्मी के रोलर द्वारा स्याही लगाकर नम पेपर पर प्रैस से दबाव देते हुए छापा चित्र प्राप्त किया जाता है ।

कार्ड बोर्ड और पेपर छापाचित्र

कार्ड बोर्ड छापाचित्र में मोटे कार्ड बोर्ड की सतह से छापा प्राप्त किया जाता है । माऊंट बोर्ड की सतह पर भिन्न प्रकार की वस्तुओं को रखकर , चिपकाकर अथवा फेवीकोल इत्यादि से सतह को ऊपर उठाकर नम व कठोर रोलर के द्वारा माऊंट बोर्ड की सतह पर स्याही लगाकार प्रैस के दबाव के द्वारा एक रंगीन छापा प्राप्त किया जाता है । कभी कलाकार माऊंट बोर्ड की आकृति के अनुसार उन पर स्याही लगाकर प्रैस के प्लेटन पर उन्हें संयोजित कर के भी छापा प्राप्त करता है ।

सामग्री – माऊंट बोर्ड , कार्ड बोर्ड , दो प्लाई चिप बोर्ड , कड़ा पेपर , भारतीय चिराबेल गोंद , फेवीकोल , एरेलडाईट , ब्रुश , रोलर , स्याही व अन्य कोई भी सामग्री जिसे कलाकार प्रभाव के लिए प्रयोग करना चाहे तथा भिन्न प्रकार के फलक और छुरी ।

विधि – संयोजन के अनुसार पतले पेपर या कार्ड बोर्ड की आकृतियां काटी जाती है । कटी आकृतियों को माऊंट बोर्ड पर गोंद से चिपका कर तथा उनके सूख जाने के बाद एक तिहाई पानी में दो तिहाई गोंद मिले घोल को माऊंट बोर्ड व आकृतियों की सतह पर अच्छी तरह लेप कर दिया जाता है । ध्यान रहे कि लेप से कोई भी स्थान वंचित न रहे तैयार प्लेट को सूखने के लिए छोड़ दे । अगर प्लेट पर गोंद भली प्रकार नहीं लगाया गया है तो सम्भव है कि रोलर से स्याही लगाते समय उसकी परत उखड़ जाएगी । आकृतियों को चिपकाने के अतिरिक्त माऊन्ट बोर्ड पर पैन्सिल से ड्राईंग बनाकर उस स्थान को छुरी द्वारा कम दबाव के साथ काट कर बोर्ड की ऊपरी परत को भी उधेड़ा जा सकता है , तत्पश्चात् प्लेट पर भिन्न प्रकार की वस्तुओं को दबाकर उनकी बनावट का प्रभाव भी प्राप्त किया जा सकता है । प्लेट के पूर्ण तैयार होने के पश्यात् उस पर भली प्रकार चिराबेल गोंद लगाकर सूखने के बाद छापा प्राप्त किया जा सकता है ।

कोलाज छापाचित्र –

कोलाज छापाचित्रण एक अत्यंत बहुमुखी छापा माध्यम है । यह माध्यम असीमित बुनावटी (Textural) प्रभाव प्रदान करने के लिए कलाकार को उत्तेजित

करता है , क्योंकि इसके लिए वह किसी भी दृष्टिगत कठोर सामग्री का चयन कर सकता है , और अपने चित्र में उसका प्रयोग कर सकता है । लेकिन सामग्री के चुनने में उसे यह अवश्य ध्यान रखना है कि क्या उस वस्तु को गोंद लगाकर चिपकाया जा सकता है और क्या उस पर रोलर के द्वारा स्याही लगाकर प्रेस से छापा जा सकता है । अगर यह सम्भव है तो कलाकार के सामने इस छपाई माध्यम का एक बृहत् क्षेत्र खुला है ।

विधि – माऊंट बोर्ड , कार्ड बोर्ड अथवा मेसोनीट (Masonite) लगे बोर्ड पर पैन्सिल द्वारा ड्राईंग बनाकर प्लेट विकसित की जा सकती है अगर कलाकार एक स्वतंत्र संयोजन बनाना चाहता है , तो प्रयुक्त होने वाली सामग्री को एकत्र कर उन्हें अपनी योजनानुसार आकार दे सकता है । प्रयोग में लाई जाने वाली सामग्री पर चारों तरफ अच्छी तरह चिराबेल गोंद का पतला लेप कर देना चाहिए अगर कलाकार किसी आकृति को अपनी प्लेट पर चिपकाना चाहता है तो चिपका सकता है ।

स्वतंत्र संयोजन के लिए वांछित आकार के माऊंट बोर्ड पर गोंद का लेप कर सुखा दिया जाता है , अगर समस्त वस्तुओं को सुखाने के लिए रात भर के लिए छोड़ दिया जाये तो उत्तम है । छपाई के लिए आकृतियों पर मुलायम रोलर के द्वारा स्याही अच्छी तरह लगानी चाहिए क्योंकि बुनावटी प्रकृति होने के कारण अधिकांश सामग्रियों में ज्यादा स्याही की आवश्यकता रहती है ।

कपड़ों के टुकड़ों को गोंद द्वारा चिपका कर आकर्षक छापा चित्र बनाए जा सकते है । इसके अतिरिक्त बीज, सुईया , रेगमाल पेपर , रेत , लकड़ी का बुरादा आदि के द्वारा भी बुनावटी प्रभाव पाया जा सकता है । रंगीन छापा बनाने के लिए एक ही प्लेट के अलग अलग भागों को छोटे नर्म रोलरों के द्वारा भिन्न स्याही लगाई जा सकती है , फालतु स्याही को साफ किया जा सकता है तत्पश्यात् संयोजित संयोजन को नर्म नमदे के दबाव द्वारा प्रेस से छापा जा सकता है । लेकिन यह सारी प्रक्रिया करने से पहले वस्तुओं पर गोंद का लेप अत्यन्त आवश्यक है तथा स्याही लगाने और छापने की क्रिया

कम से कम समय में ही सम्पूर्ण कर लेनी चाहिए जिसके लिए पूर्व योजना आवश्यक है ।

विनायल लुसिट और ऐसिटेट छापाचित्र

मिनेसोटा माईनिंग एण्ड मैनुफैक्चरिंग कम्पनी (Minnesota Mining and Manufacturing Company) ने एक नई सामग्री का उत्पादन किया जो छापाकला के लिए एक अच्छा साधन है । यह इतनी पतली है कि इसे कैंची या अन्य साधन से आराम से काटा जा सकता है । इसे एम विनायल (Vinyl) के नाम से जाना जाता है ।

मोटे ऐसिटेट और विनायल लुसिट को कैंची से काटकर उसे नुकीले औजारों से खुरचा या उकेरा भी जा सकता है , तत्पश्यात् उत्कीर्ण प्रक्रिया के अनुसार ऊपरी व अन्तःसतह से छापा प्राप्त किया जा सकता है ।

प्लास्टिसीन छापाचित्र

लुटिस और एसिटेट की तरह इसमें भी प्लास्टिक की चदर /प्लेट में नकीले औजारों के द्वारा उकेर कर आकृतियां बनाई जाती है । बनावट के लिए कठोर सामग्री को दबाकर भी प्रभाव प्राप्त किया जा सकता है । रोलर के द्वारा तैलिय स्याही लगाकर हल्के दबाव द्वारा छापा प्राप्त किया जाता है इसमें जलस्याही का प्रयोग नहीं किया जा सकता क्योंकि प्लास्टिक की सतह पर पानी के कारण यह स्याही ठहर नहीं सकती ।

अध्याय सप्तम्

भारत भवन से संबंधित, अम्लांकन पद्धति के प्रमुख छापाकार

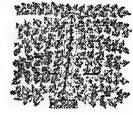
अध्याय सप्तम

भारत–भवन से संबन्धित,अम्लांकन पद्धति के प्रमुख छापाकार

कभी कभी ऐसा सुनने में आता है कि कला भी व्यक्तियों में परम्परा एवं "वाद" या "इंज्म" है । इस कारण वह (वाद) कलाकार को जीवन के अनुभवों से दूर करता है, उसके कृतित्व में बाधक होता है। इसके फलस्वरुप उस परंपरा, उस "वाद" को एक जंजीर मानकर उसे छिन्न–भिन्न कर कला की उददाम शक्तियों को स्थापित करना, उन्हें धनी अभिव्यक्ति देना, अथवा कला और कलाकार या कला और समाज के बीच सूक्ष्म तारतम्य स्थापित करना कलाकार का प्राथमिक उददेश्य है। हम इन तथ्यों को स्वीकार करते है साथ ही इनमें अनेक बिंदुओ को भी जोड़ सकते है तथा, इन स्वयं के अनुभवों और उनसे उपजी अभिव्यक्तियों के द्वारा कला अधिक सोददेश्य होती है, आदी–आदी। फिर भी अपनी–अपनी "व्यवस्था" के अंतर्गत भारत–भवन के पूरे अम्लांकन कलाकारों ने स्वयं को बड़े समृद्ध रुप में अभिव्यक्त किया है ।

दूसरे शब्दों में भारत–भवन के छापा कलाकारों की अभिव्यक्ति में किसी प्रकार की बाधा या अवरोध नहीं उत्पन्न करती वरन् एक उत्तेजना ही प्रदान करती है। यह "अनुभव" जितना ही गाढ़ होता है उसकी अभिव्यक्ति जितनी सफल होती है, उतनी ही मात्रा में सघन कृतित्व होता है। भारत–भवन के छापा कलाकारों के कृतियो में उतने ही नित्य नए अनुभव और अभिव्यक्तियॉ मिलती है।

प्रख्यात कलाकार स्व0 जगदीश स्वामीनाथन

भारत–भवन, भोपाल स्थित ललित कला संग्रह "रपंकर" के *प्रथम निदेशक* व *"प्रख्यात कलाकार स्व0 जगदीश स्वामीनाथन'* का नाम उन भारतीय कलाकारों की अग्रिम पंक्ति में लिया जाता है जिन्होने विचार और सृजन दोनों

स्तरों पर भारतीय चित्रकला को समृद्ध किया। वे खोजी कला–संग्राहक और व्यवस्थापक की भूमिका में भी रहें। जिनकी देन को कला जगत बड़ी आत्मीयता से याद करता है। उन्होने अपने कार्य काल में भारत–भवन "रुपंकर" का ढॉचा तैयार किया और उसे अंतर्राष्ट्रीय प्रतिष्ठा दिलाई। आधुनिक भारतीय कला में स्व0 जगदीश स्वामीनाथन ऐसे पहले कला–संग्राहक के रुप में याद किये जायेगे जिन्होने "रुपंकर" को नागर तथा आदिवासी व लोक कला का अदभुत संग्रहालय बनाया। पूरे देश, खासकर मध्य प्रदेश के अत्यंत उपेक्षित आदिवासी इलाकों से कला के जिन–जिन रुपों, पद्धतियों और परम्पराओं की खोज और संग्रह उनसे संभव हुई, वह अपने आप में एक विलक्षण घटना है ।

स्व0 जगदीश स्वामीनाथन साहित्य के गहरे अध्येता रहे, हिन्दी के महत्वपूर्ण संवेदनशील कवि भी रहे और सभी स्तरों पर उन्होने अपनी विशिष्ट छाप छोड़ने में सफलता पाई। मूलतः वे तमिल भाषी थे। पर हिन्दी के प्रति उनमें इतना गहरा राग था जितना स्वयं हिन्दी के साहित्यकों में भी कम दिखाई देता है।

स्वामीनाथन का जन्म एक तमिल परिवार में 21 जून, 1928 को शिमला में हुआ था। उनका जीवन शुरु से ही उतार–चढ़ाव वाला रहा जिसमें उनकी अलग हटकर सोचने की प्रवृत्ति महत्वपूर्ण भूमिका निभाती रही। पहले तो स्वामी ने मैट्रिक में उत्तीर्णता प्राप्त की, उसके बाद वे प्री–मेडिकल कोर्स में दाखील हुए, पर उसमें मन न लगा और जल्दी ही घर लौट आये। उसके बाद वे राजनैतिक कार्य में रुचि लेने लगे और एक सक्रिय राजनीतिक कार्यकर्ता बन गये। उन्होने उसके बाद पत्रकारिता की तथा एक सक्रिय लेखक के रुप में अनेक रचनात्मक गतिविधियों में हिस्सेदारी की। अब तक उनका जीवन एक समर्पित मार्क्सवादी का जीवन था, पर कार्यकर्ता के रुप में कार्य करते हुए उनका मार्क्सवाद से मोहभंग हुआ । 1955 में उनका विवाह भी हो गया था अब जीवन में घटनाओं से मुक्त कर एक व्यवस्था देने की जरुरत भी थी। फलतः चित्रकला को ही अभीष्ट मानकर स्वामी ने कुछ विशेष करने का संकल्प लिया।

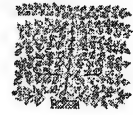
शुरु में स्वतंत्र चित्रकार के रुप में ही संघर्ष करते हुए कार्य करना पड़ा। इसके बाद कुछ समय तक उन्होने दिल्ली पॉलीटेकनीक में चित्रकला का

अध्यापन किया। 1958 ललित कला अकादमी से पोलैण्ड के लिए उन्हें छात्रवृत्ति मिली, जिस पर वे वार्सा गए और वहाँ के ललित कला संकाय में चित्रकला का गहन अध्ययन किया। 1968–70 के लिए उन्हें "समकालीन कला में देव प्रतिमाओ के महत्व" विषय पर प्रतिष्ठित जवाहर नेहरु फेलोशिप दी गई। उन्हें 1969 में हुई साओपाओलो अन्तर्राष्ट्रीय कला द्वीवार्षिक की अंतर्राष्ट्रीय निर्णायक का सदस्य भी बनाया गया। यहाँ पर भी स्वामी ने अपनी छाप छोड़ी और नए उन्मेष को प्रकाशित करने वाली कला का अनुमोदन कर विश्व कला जगत को चौंकाया। राजनीति में सर्वथा विरक्त रहने के बावजूद स्वामी की संघर्षशीलता शिथिल नहीं पड़ी। वे देख रहे थे कि भारतीय कला में पश्चिमी आधुनिकता की नकल और भारतीयता के नाम पर पारम्परिकता के दबाव ने कला को क्षीण करना शुरु कर दिया है। इसके विरुद्ध वे आगे आये और एक कला विचारक के रुप में अंग्रेजी सहित हिन्दी में भी आलेखों के माध्यम से इन प्रवृतियों का तीखा विरोध किया। अपनी विशेषताओं के कारण वे "जूझारु समुद्री काक" कहे गये। उन्होने ललित कला अकादमी के पुनर्गठन के लिए भी कड़ा संघर्ष किया और केन्द्र सरकार को अपनी सम्मतियों को मानने के लिए विवश किया। जिसके कारण ही आज केन्द्रीय ललित कला अकादमी में देशव्यापी कलाकार चुनाव की पंचवर्षीय योजना सुचारु रुप से चल रही है। अपनी चिन्ता को राष्ट्रव्यापी स्वरुप देने के लिए उन्होने "ग्रैप 1890" नामक संस्था बनाई थी जिसमें बारह कलाकार शामिल थे और पहली प्रदर्शनी का शुभारम्भ पं0 जवाहर लाल नेहरु ने किया था। 1966 में उन्होने "कॉन्ट्रा" नामक पत्रिका भी सम्पादित की। ललित कला अकादमी की परिषद बोर्ड में रहे स्वामी की 30 से अधिक सफल एकल प्रदर्शनियाँ आयोजित हुई और एक कलाकार के रुप में अनेक राष्ट्रीय–अंतर्राष्ट्रीय प्रदर्शनियों में भागीदारी हुई। 1985–86 में उन्होने अपने साथी इकबाल की स्मृति में भोपाल में एक स्मारक भी बनवाया था।

आदिवासी कला पर "हस्तकौशल को समझते हुए" पुस्तक भी उन्होने लिखी और इस कला को भारतीय कला की मुख्यधारा में प्रतिष्ठित किया। अनेक राष्ट्रीय–अंतर्राष्ट्रीय पुरस्कारों से सम्मानित स्वामिनाथन जैसा झुझारु व्यक्ति शायद अधिक दिनों तक जीवित रहने के लिए नहीं आता। 25 अप्रैल

1994 को वे तब चिरनिद्रा में लीन हुए, जब सम्भवतः उनकी सक्रियता चरम पर थी और दिल्ली में रहकर वे कला का नया मुहावरा गढ़ रहे थे ।[1]

चित्रकला मे स्वामी अमूर्तन और आकृति मूलक दोनों शैलियों के प्रशंसक रहे, शर्त यही थी कि उनमें मौलिक उद्‌भावना हो। ग्रुप 1890 की प्रदर्शनी का केटलॉग नोबेल पुरस्कार के विजेता कवि (जो भारत में मैक्सिको के राजदूत भी रहे) ऑक्टोवियो पॉज ने लिखा था और शीर्षक दिया था "कला आंदोलनों के निश्छल संसार में वैयक्तिक प्रतिभा के लिए अवकाश की खोज", स्वामी की पूरी यात्रा नये की खोज की यात्रा थी जिसे उनके विरोधियों ने भी स्वीकार किया था। वस्तुतः स्वामी की यायावरी वृत्ति के कारण और कला में बौद्धिक विमर्श करने के कारण बहुत से लोगों ने उन्हें बौद्धिक पहले माना, चित्रकार बाद में। सच्चाई यह नहीं थी, सच्चाई यह थी कि वे मूलतः चित्रकार थे और कला को बौद्धिक कर्म मानने वाले कलाकार ही श्रेष्ठ माने जाते है, चाहे वे तैयब मेहता हों, के.जी. सुब्रमण्यम हो, चाहे राम कुमार हो या कृष्ण खन्ना या रजा। कला को निपट शिल्प और भाव का व्यापार वे ही मानते है जिनकी समझ में कला का कोई बौद्धिक दायित्व नहीं है। भारतीय समकालीन कला की दुर्दशा का सबसे बड़ा कारण यही है कि वह बौद्धिक विमर्शो से कटकर चला रकती है। कलाकार महज कल्पनाशील चित्रणों को अपना धर्म मान बैठता है और इस तरह वह कला कर्म की स्वभाविकता को क्षतिग्रस्त करता है।

स्वामी की कला पर भारतीय तन्त्र कला, पारम्परिक भारतीय लघुचित्र शैली, आदि का ही प्रभाव रहा, पर वस्तु के रुप में नहीं, संरचना और रंगीय आवर्तनों के रुप में। स्वामी की कृतियों में पर्वत, पक्षी, त्रिभुज, आयद आदि कोई पहली नहीं है। ये वस्तुतः बसौंली और मनकोट मिनिसूचक चित्रों की तरह अपने नैसर्गीक रंगों में प्रस्फुटित होते है। उनकी कला के सबसे अहम पक्ष है उनकी सतह का विनियोजन । यह सतह दर्शक को विचलित करती है। सतह छुती है और अपनी रिक्त में भी गहरे अर्थ के रहस्यों को प्रकट करती है। उनकी कृतियों में टूटे हुए अक्षर भी अपने अधूरे जन्म की कथा कहते है। आधूनिक और समकालीन भारतीय कला में अपनी बौद्धिकता और कला सृजन की मौलिकता के

कारण स्वामी हमेशा आश्चर्य का विषय रहे क्योंकि कला में उन्होने ''मुक्ति'' की मॉग की और स्वयं अपने सृजन में उन्होने ''रुप'' से भी मुक्ति लेकर दिखाया। स्वामी ने अपनी बौद्धिक मौलिकता के कारण भारत भवन में लोक कला, आदिवासी कला और नागर कला के समकालीन कला संग्रह एक साथ करके एक अदभूत संग्रहालय स्थापित किये। जो कि अपने आप में अद्‌भूतम कलेक्शन है। उनके जरिये पूरे देश, खासकर मध्य प्रदेश के अत्यंत उपेक्षित आदिवासी इलाकों से कला के जिन–जिन रुपों, पद्धतियों और परम्पराओं की खोज और संग्रह से उनसे सम्भव हुई, वह अपने आप में एक विलक्षित घटना है ।

भारत–भवन (रुपंकर) छाया कला दीर्धा राष्ट्रीय–अन्तर्राष्ट्रीय योग पर अपना एक अलग पहचान बनाया है चाहे वो यही से जुड़े विशिष्ट तथा वरिष्ठ कलाकारों के योगदान को लेकर चाहे वो अपनी छायावली में अपनी मौलीकता छायांकन हेतु या कार्यशाला, प्रदर्शनियों, तथा गोष्ठियों को आयोजित करने में, इसके अलावा रुपंकर में लगभग सभी भारतीय वरिष्ठ (भारत के सबसे ऊचे दर्जे के छापाकार/चित्रकार) कलाकारो ने यहाँ अपना–अपना योगदान दिया है। रुपंकर के निदेशक रह चुके स्व0 जगदीश स्वामीनाथन से लेकर सूजा, एस.एच. रजा, एम.एफ.हुसैन, आरा, अकबर पदमसी, कृष्णा खन्ना, जहाँगीर सबावला, सतीश गुजराल, गणेश पाईन, जोगेन चौधरी, सोमनाथ होर, सनतकर, के.जी. सूब्रमण्यम, लक्ष्मी गौड़, अनुपम सूद, राम कुमार, तैयब मेहता, मनजीत बाबा (वर्तमान में रुपंकर के निर्देशक) के.के. हैब्बर, के.आर. सुबन्ना, जय झरोटिया, मोति झरोटिया, वेद नायर, जतिन दास, लक्ष्मण पै, राम चंद्रन, और उसके बाद के पिढ़ी में सुनील दास, संजय भटटाचार्य, अर्पणा कौर, नीरज गोस्वामी, अनवर, राम.कृष्णा रेडडी, ब्रहम प्रकाश, जगदीश गर्च्चा, समसाद हुसैन, अर्पिता सिंह, कविता नायर, मनु पारेख, माधवी पारेख, डि.एन.राव, प्रेम सिंह, कार्तिक पार्रन, व्ही नागदास, आदि ने विशेष तौर पर रुपांकर मे योगदान दिया। नागर कलाकारों के साथ साथ समकालीन आदिवासी कलाकारों की एक मौलिक पहचान बनाने में भारत–भवन का अदभुत योगदान रहा है। आदिवासी कलाकारों में नंद गोपाल, शीला शर्मा, बाबू सिंह दुदना, लाडो बाई, भूरि वाई, राम सिंह, नर्मदा प्रसाद, के.एस. नागरे, विजय कुमार गुडागी, आदि अनेक कलाकारों को ऊचे दर्जे में

प्रसिद्धी दिलाने में रुपंकर का श्रेष्ठतम योगदान रहा है। और भी बहुत से कलाकार जो प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रुप में जुड़े हुए है उन कलाकारों की लिस्ट बहुत बड़ी है फिर भी कुछ समकालीन युवा कलाकारों का काम स्वचक्षु देखने को मिला जिनमे उनकी मौलिक कार्य हेतु समकालीन कला को, काफी प्रभावित किया है उनके बारे में तथा उनके कार्य/चित्रण पद्धति तथा प्रयोगात्मकता के बारे में वस्तुतः जानकारी देना में श्रेय समझता हूँ। उक्त कलाकारों में भारत भवन (छापाकला पद्धति द्वारा) से काफी सालो से जुड़े हुए है तथा भारत भवन में रहकर अपनी कार्यदक्षता को दुनिया के सामने रखने में सफल रहे है।

भारत भवन से जुड़े, अम्लांकन पद्धति के छापाकार

भारत भवन में छापाकला (छापाकला के विभिन्न माध्यम में) में जिन कलाकारों ने कार्य किया उनकी सूचि काफी लम्बी है। लेकिन अम्लाकंन पद्धति द्वारा चित्रसृजन करने वाले भी कम नहीं है वो आज भी अम्लांकन पद्धति द्वारा ही अपनी अभिव्यक्ति को सूचारु रुप दे रहे है। जिनमें अनेकानेक नाम गिनवाए जा सकते है। निम्न समस्त नाम रुपंकर ग्राफिक कार्यशाला से प्राप्त जानकारी के अनुसारः व्ही नागदास (केरल), राजेश अम्बालकर (औरगाबाद), पिनाकी बरुआ (कलकत्ता), राममोहन (आन्ध्रप्रदेश), अजीत शिल (आसाम), रिनी धूमाल (बड़ौदा), चद्रहास (गुलबर्गा), अभिजित राय (बड़ौदा), विशाखा आपटे (मुम्बई), पदमाकर संताप (भोपाल), अभिषेक श्रीवास्तव (खैरागढ़), प्रीति तामोट (उज्जैन) सांवत शुक्ला (दिल्ली), कंचन चन्द्र (दिल्ली), राम हरि जैना (भुवनेश्वर), वामन चिचोलकर (औरंगाबाद), विलास शिन्दे (मुम्बई), सत्य प्रकाश (दिल्ली), राकेश बानी (रायपुर), महेश चन्द्र राय प्रजापति (भिलाई), जय झरोटिया (दिल्ली) सुरेन्द्र शर्मा (जयपुर), विवेक (भोपाल), पार्थ शर्मा (आसाम), अनिल बिहारी (गुलबर्गा), अर्चना हाण्डे (मैसूर), आर.के.सरोज (लखनऊ), एम.बलराज (हैदराबाद), अरुण कुमार जैना (भुवनेश्वर), विधा सागर उपाध्याय (जयपुर), जे.एस.गर्चा (चण्डीगढ), बाल्टर डिसूजा (अहमदाबाद), विजय बागोडी(बडोदरा), पाल कोली (मुम्बई), जगदीश डे (दिल्ली), अजीत कुमार (दिल्ली), सुदीप राय (कोलकाता), केसर शाहवाज (पटना), नविन कुमार (पटना), एम .कृष्णा रेडडी (हैदराबाद), अनंत साहु (खैरागढ़), विनोद कुमार (हैदराबाद), राजेश कलसी (चण्डीगढ़), ब्रहम प्रकाश

(चण्डीगढ), अविन्द्र पटनायक (भुवनेश्वर), राजेश देवरिया(झॉसी), अमलेस दास (कोलकाता), सदाशिवम (शान्ति निकेतन), राजीव राय (शांति निकेतन), जुहुर हुसैन (कश्मीर), दिलीप (मुम्बई), राखी कुमारी (पटना), गजेन्द्र पालीवाल (जयपुर), सिमा घ्युरैया (भोपाल), यूसूफ (भोपाल), श्याम सुन्दर (हैदराबाद) संदीप भाटिया (लखनऊ), जय कुमार (बड़ौदा), जयन्त गजेरा (दिल्ली), सूखविन्दर सिंह (गाजियाबाद), सावित्री पाल (लखनऊ), एस.विश्वनाथ (पाण्डिचेरी), के. सूजित (मैसूर), संतोष कुमार साहू (पूना), के.आर. खन्ना (दिल्ली), अजीत दुबे (बैंगलोर), त्रिनाथ महान्ती (उड़ीसा), आकाश चोयल (उदयपुर), सीमा कोहली (दिल्ली), शफी चमन (श्रीनगर) आदि–आदि ।[2]

भारत–भवन की छापाकला कार्यशाला में भारत के विभिन्न राज्यों के ललित कला महाविद्यालयों, विश्वविद्यालयों से अनगिनत छात्र कलाकार यहाँ विद्यालयो के छुटिटयों में कार्य करने के लिए आते है। उस समय पूरे भारत भवन छात्र–छात्राओं से भरा रहता है। प्रमुख ललित कला विश्वविधालय महाविधालयो में इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय (खैरागढ़), ललित कला संस्थान (ग्वालियर), शांति निकेतन (पं0 बंगाल), सर जे.जे. स्कूल ऑफ आर्ट (मुम्बई), एम.एम. के. कालेज ऑफ बिजुअल आर्ट कार्पोरेसन गार्डन (गुलवर्गा), भारती विद्यापीठ ललित कला महाविद्यालय (पूने), सी.के. एम. स्कूल ऑफ आर्ट जनगममठ, उदुपि (कर्नाटका), आर्ट एण्ड क्राफ्ट कॉलेज (लखनऊ), राजकीय ललित कला महाविद्यालय (तमिलनाडु), राजकीय कला महाविद्यालय (आसाम), राजकीय कला महाविद्यालय (कोलकाता), वि.के.आर्ट कॉलेज (भुवनेश्वर), आर्ट एण्ड स्कलपचर कॉलेज (पटना), एम.एस.विश्वविद्यालय (बड़ौदा), राजकीय कला महाविद्यालय (गुवाहाटी), राजकीय चित्रकला महाविद्यालय (नागपुर), गोआ कॉलेज ऑफ आर्ट (गोआ), शरद पवार चित्रकला महाविद्यालय(नागपुर), राजस्थान स्कूल ऑफ आर्ट (जयपुर), इलाहाबाद विश्वविधालय (इलाहाबाद), एल.एस.रहेजा कला स्कूल (मुम्बई), संगीत एवं ललित कला संस्थान (कश्मीर), जे.आर. बी. विश्वविद्यालय (चित्रकूट), अभिनय कला महाविद्यालय (पुणे), ग्रामोदय विश्वविद्यालय (चित्रकूट), एम.एल.बी. महाविद्यालय (भोपाल), हैदराबाद विश्वविधालय (हैदराबाद), राजकीय ललित कला संस्थान (जबलपुर), राजकीय

ललित कला संस्थान (इंदौर), राजकीय कला महाविद्यालय (चण्डीगढ़), डा0बी0एस0 अम्बेडकर विद्यापीठ (औरंगाबाद) आदि विद्यालयों से छात्र–छात्राऍ यहां आकर अपना छापाकला कार्य करते रहे है ।[3]

मैं स्वयं एक छापाकार होने के कारण काफी सालों से भारत–भवन में कार्यशाला से जुड़ा रहा हू और यहॉ के यूवा कलाकारों के कला को बहुत करीब से देखने समझने का मौका मिलता रहा है इन सभी कलाकारों में से कुछ कलाकार है जिनका कला सृजन मेरे दिलों दिमाग को झझोंला है तथा उनके कार्य तकनीक मुझे अत्यन्त प्रभावित किया है। जिनका उल्लेख निम्नलिखित है –

शोभा घारे

" शोभा के प्रकृति चित्रों में रंग ,रागमाला " –आशी मनोहर,

सृजन करना, शोभा घारे ध्यान का ही एक रुप स्वीकारती है। ध्यान करते समय इंसान स्वयं को भूल जाता है चित्र बनाते समय भी कलाकार को सिर्फ रंग, सतह और रुपाकार का ही ध्यान रहता है। उनका कहना हे कि समाज की विरुपता की वजह से मन में होने वाली उथल–पुथल अब खत्म हो चुकी है, चित्र –रचना उन्हें आध्यात्मिक शांति दे रही है।

भारत भवन से जुडे हुए महिला कला कर्मियों की कमी नहीं है। कुछ है जिनका काम अपनी गुणवत्ता के लिए बराबर ध्यान खींचता है। इन कला कर्मियों में चित्रकार, छापाचित्रकार, शिल्पी सभी शामिल है। इस प्रकार भारत–भवन में सार्थक सृजन करने वाली महिला कलाकारों की एक पूरी पीढ़ी तैयार है, जिनमें शोभा घारे (भोपाल) का नाम आज बड़ी सफलता के साथ राष्ट्र स्तर की परिधि छू रहा है।

शोभा घारे छापाकार और चित्रकार दोनों में अपनी दक्षता रखती है। दुबली–पतली इकहरी काठी की खामोश और सामान्य सी दिखने वाली यह युवती अनेक झंझावतों के बीच से राह बनाती एकाग्रता से अपनी मंजिल की ओर अग्रसर है। यहॉ शुरुआत में ही बड़ी स्पष्टता से कहा जा सकता है कि शोभा

घारे का पिछले कुछ वर्षो के दरम्यान संवरित चित्रांकन एक खास मुकाम पर पहुॅच चुका है। प्रयोगधर्मिता यों तो कलाकार के जीवन पर बनी रहती है। कई मोड़ आते है, कई ठहराव आते है और कलाकार की सृजनशैली उसके जीवन में कई रुप लेती है। परन्तु यह साफ है कि कलाकार में यदि सृजनशीलता का बिज है तो इन परिवर्तनों के बावजूद उसकी रचनाधर्मिता को जीवन्तता प्रदान करने वाला निर्झर, निरंतर बढ़ता रहता है और उस कलाकार के व्यक्तित्व की मुहर हर परिवर्तन में देखी जा सकती है। परिवर्तन यों जीवन्तता की ही पहचान है।

एक अवस्था कलाकार की वह होती है जिसमें वह अपनी अभीव्यक्ति को संतोष दे सकने वाले कलाकार रुप की खोज में तरह तरह के प्रयोग करता है। कलाकार के द्वारा रुपाकार की सतत खोजबीन चलती है, अभी के वर्षो में शोभा घारे के चित्रांकन को देखते हुए यही लगता है कि उन्होने खोजबीन और अटकलबाजी का दौर समाप्त कर लिया। एक खास मुकाम पर वे अपने रुपाकार को पहुॅचा चुकी है। वह रुपाकार जो आकस्मिक नहीं है बल्कि एक सुनिश्चित कला विचार से जन्में रचनाकर्म का प्रतिफल है।

पहले के उनके संजोयन में अलंकारिक रेखाकर्म से रची गई मनुष्य और अन्य प्राकृतिक आकृतियॉ होती थी। तब वह चित्र हो या छापा–चित्र शोभा वही रेखांकन करती थी एवं बीच कि समय में छापांकन (अम्लाकन) में अधिक सक्रिय हुई, उस दौरान सपाट रंगो ने अपनी जगह विस्तीर्ण कर ली और रेखांकन कही बीच में से झॉक रहा होता। फिर एक दौर भी आया जब रंगों की मटमैली गहरी झाइयों के साथ स्केच की गति से चित्र फलक ने संघात हासिल किये ।

इसके पश्चात शोभा घारे ने अपने चित्रों तथा संयोजन में जो दिशा ली, उसमें वे अम्लाकंन का भरपूर एवं मिश्रित माध्यम का उपयोग करती है। यह अवस्था अब तक के कामों में दिखाई पड़ते है। उनके इस सृजन कर्म में विभिन्न आकृतियो और बिम्बों की पूर्व की स्पष्टता गल चुकी है और उनके स्थान पर स्वतंत्र चित्र–तत्व पूरी सृजनाशिलता और सौष्ठव के साथ चित्र फलक में एक स्वतंत्र रुपाकार के अवयवों की तरह उभरने लगते है।

अम्लांकन में एक्वाटिंट से सपाट रंग क्षेत्र में कहीं कहीं से झॉकता रेखाए अपना स्वतंत्र संसार रचते है। शोभा घारे के चित्रों की यह एक परिपक्व अवस्था है। जब पूरे अधिकार से वे फलक पर अपना रुपाकार रचती है। चित्र तत्व और चित्र का माध्यम उनके इशारे पर थिरकते है।

शोभा घारे जब प्रकृति विषयक रेखा अम्लांकन कर रही थी, उन दिनों मूंगेर (बिहार) के एक योगाश्रम से जूड़ने का अवसर आया। वहाँ से लौटने के बाद तन्त्र विषयक चित्र और छापे दोनो बनाये। शोभा धारे को तान्त्रिक चित्रों की रचना से हुए अनुभवों से एक अवसर ऐसा भी आया जब किसी भी प्रकार के बन्धन से मुक्त अभिव्यक्ति स्वयं से साक्षात्कार के रुप में प्रकट होने लगी। इसका परिणाम यह हुआ कि व्यावहारिक जीवन की रही–सही मानसिक उलझने भी धीरे धीरे पूर्ण रुप से समाप्त हो गई। उनके अनुसार बाद के बने चित्र उनकेलिए आध्यात्मिक शांति से भरपूर है वे चित्र हदय में शांति की भावना उत्पन्न करते है। इन चित्रों की रचना समय आत्मिक सूख और आनन्द की प्राप्ति करती है।

शोभा घारे अपने काम में माध्यम को बन्धन नहीं पालती उनका मानना है कि किसी एक माध्यम में हमें इतना जूटकर काम करते रहना चाहिए और देखना चाहिए कि वह माध्यम कब हमारे संकेत पर थिरकने लगता है। इसके बाद ही माध्यम का बन्धन छोड़कर मनमूताबिक और अभिव्यक्ति की जरुरत के मूताबिक माध्यम का मुक्तता से खेल खेलना चाहिए।

भारत–भवन के स्थापित होने के शुरुआती दौर से ही भारत–भवन में रहकर कार्य करना विभिन्न कार्य कलापों में अपना योगदान देना और अपने से छोटे व नये कलाकारों को सही मार्ग दर्शन देते रहना और छापाकला की विभिन्न प्रकार कि तकनीको का जानकारी देना, सभी से घूलमिलकर प्रयागात्मक कार्य के प्रति रुझान पैदा करना यही सब उनका श्रेष्ठ व्यक्तित्व में था ।

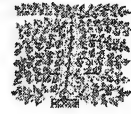
अपनी इस कला यात्रा में शोभा घारे को सहयोगी भी मिले, लेकिन उन्हें रोड़े अटकाने वाले प्रसंग की कम नहीं झेलने पड़े। यदि व्यक्ति स्पष्टवादी रहना चाहता है या यदि वह किसी अवांछित से समझौता करने को तैयार नहीं है तो उसे अपने अस्तित्व पर ही प्रहार झेलने पड़ते है। ऐसे में शोभा धारे के

जिजीविषा से भरे जीवन मे न तो घूटने टेके, न छापा कला छोड़ा। जब बाहरी तत्वों ने उन्हें कुछ अधिक ही परेशान किया तो वे योग की शांति यात्रा पर चल पड़ीं और वहॉ से जब वापस हुई तो उनके मन में अपराधियों को क्षमा कर पूनः अपने रचनाकर्म में लग गई जहॉ उन्हें उनका सृजन, सुख, शांति और संतोष प्रदान करता है।

क्रमशः रात के बाद दिन आता ही है और आज (2007) में शोभा धारे को भारत भवन के डाईरेक्टर (निर्देशक) पद हेतु चयन कर लिये गये किन्तु शायद भगवान को मंजूर नहीं था। वे कुछ बाहरी तत्वों तथा बदकिस्मती से उन्हें वह पद छोड़ना पड़ा। फिर भी अपनी इस अथक यात्रा पर वे आज उन्होने अपना एक ऐसा स्थान बना लिया है कि उन पर अत्याचार ढाने वाले अपने को उनकी सफलता का नियामक घोषित करने लगे है। लेकिन शोभा धारे इन सबसे अविचल अपने अध्यात्म के साथ मात्र सृजनरत है। और उनकी कला दिन प्रतिदिन एक संवेदनशील अदभुत निखार पा रही है ।

प्रीति तामोट

"प्रीति के एचिंग्स के बारे में श्री विनोद भारद्वाज कहते है कि, *यह उड़ान एक प्राचीन कवि की है । उसकी विलक्षण कल्पना की है। स्मृतियों के संसार में भटकने की है, चितेरी जैसे बहुत ऊँचाई पर आकर कहती है कि "चीजों को यहॉ से देखो"। तब तुम्हे सूखा व्यर्थ के उल्लसित आशावादी संसार में नहीं ले जायेगा और न ही दुःख तुम्हे एक अंधेरी दुनिया में ले जायेगा। यहॉ से चीजे तुम्हे एक नये रंग में चमकती हुई नजर आयेगी। रंगों की नई रोशनियॉ तुम्हे नजर आयेगी। पुराने गुंबदों में तुम अपने होने के एक नये व्यर्थ को पहचान सकोगे।"*

हरेक कला के पीछे जड़, चेतन, अचेतन के साथ अपने सूख, दुःख, अनुभव का आधार होता है उसी प्रकार हर एक कलाकार को वंशानुगत सामाजिक धार्मिक, पारिवारिक रंगों का पूलिंदा भी साथ मिलता है, महज एक

कारण बन जाता है, और रंग सतह पर ढुलकने लगते है, आकार कलाकार की पहचान बनते है, इस तरह बना चित्रों का संसार कला जगत में अपनी पहचान ढूढ़ता हुआ प्रीति तामोट के रुप में नजर आयें ।

प्रीति तामोट का जन्म 1955 में मालवा अंचल के उज्जैन शहर में हुआ तथा उनका बचपन भी वही बीता और बचपन से ही उन्होने विश्व प्रसिद्ध स्व0 वि0 वाकणकर (विश्व धरोहर–भीम वेटिका की गुफाओं के खोजकर्ता, पुरातत्व, वेत्ता एवं कलाकार) कला–गुरु के सानिध्य में भारती कला भवन में चित्रकला की शिक्षा लेने लगी थी और उन्हीं को ही अपना प्रेरणा स्रोत मानती है। इसके साथ ही वे उज्जैन के श्री प्रभाकर वाद्य को भी अपनी कला को संवारने का अभूतपूर्व हिस्सा मानती है। उनका कहना है कि इन्हीं कि कृपा से ही मैं लैंडस्केप (प्रकृति चित्रण) तथा पोर्ट्रेट (व्यक्ति चित्र) में इतनी उन्नति कर पाई। आपने 1978 में विक्रम विश्व विद्यालय, उज्जैन से एम.ए. ललीत कला में डिग्री हासिल की। प्रीति तामोट की रुचि कला क्षेत्र में यू ही नहीं थी उनके पिता भी कलाकार थे अर्थात उनका मानना हे कि पिता के इस संस्कार का प्रभाव भी उनके कलाकार मन पर पड़ा।

प्रीति जी के कला में कालिदास के साहित्य का प्रभुत्व नजर आता है इस तथ्य पर वे कहती है कि, उज्जैन में कालिदास के साहित्य से मेरा परिचय अनायास ही हुआ। पिताजी के साथ जीप में बैठने की लालच मुझे कालिदास पर आधारित संगोष्ठियों में ले जाता रहा, वही कालिदास के काव्य पर आधारित चित्र प्रदर्शनी में चक्कर लगाने का अवसर भी रोज मिलता था। हर साल वहॉ सप्ताह भर चलने वाला उज्जैन का कालिदास समारोह जहाँ कालिदास के साहित्य पर नृत्य, संगोष्ठी चित्र एवं मूर्तिकला प्रदर्शनी, वाद–विवाद, श्लोक पाठ प्रतियोगिताओं जैसे कार्यक्रमों के माध्यम से देश भर के विद्वानों और छात्रों का जमघट लग जाता था। यह परंपरा आज भी यथावत है। इसमें मैने भी कई बार भाग लिया है। इन समारहों के दौरान मैने कालिदास के साहित्य को काफी नजदीक से महसूस किया ।

बचपन में भाण्डवगढ़ के महलों की विरानी नगरी और बाद में भोपाल में नवाबों के महल जो रोज रोज ही रास्तों में मुझसे टकराते है, राजा महाराजाओं

के किस्से जो भोपाल के हवा में तैरते रहते है, ने मेरे मन को छुआ है। यहॉ वहॉ फैले खस्ता हाल गुंबद, टूटी फूटी दीवारे जो जंगली बेलों के फूलों के आबाद है, लुढकते पत्थर, पेड़, झाड़ियों, मैदान, काई, से लदे भरे तालाब ये भी एक दूसरे में उलझे हुए से लगते है आकारों का निश्चित रुप टूटकर प्रकृति में विलीन हो, कभी धरती का स्पंदन तो कभी मौसम के बदलते रंग रहस्यात्मक वातावरण का आभास देते है और मुझे आश्चर्य की दुनिया में ले जाते है।

इस तरह अपने मन की ऑखों से इन विहंगम दृश्यों से प्रीति तामोट अपने छापा चित्रों को रोमांचक बना लेती है धरती की छोटी छोटी चीजों को कुरेदने तथा रचने में इन्हें खास मजा आता है। विशिष्ट दृष्टि की पेचीदगी से हर जगह उजारे अंधेरे की कल्पना कर विरोधाभासी रुप कागज पर उतारने में माहिर ये कलाकार अपने बीते कल और आज को ही मुख्य विषय बनाती है।

विषय की ही तरह रंग–आकार–तकनीक तक से हर जगह विसंगतीयों का चयन लयबद्ध रुप में उकेरती इस कलाकार ने भारत–भवन के ग्राफीक्स कार्यशाला में सुप्रसिद्ध कलाकार जे0 स्वामीनाथन के सानिध्य का लाभ उठाते हुए अपनी कार्य को परिस्कृत किया है। प्रीति आज प्रदेश के तथा राष्ट्र के शीर्ष छापा कलाकारों में अपनी पहचान कायम कर चुकी है ।

जिंक प्लेट पर एचिंग करते हुए इनके छापा चित्रों में बारीकियों, रंगों की पारदर्शिता के साथ शोख रंगों की असीमित संभावनाओं का नया संसार खुलता है। दूर से देखने पर एक आकार सा दिखता है पर काम को देखते देखते गुंबदों, महलों के छोटे छोटे आकार निकलते हुए से लगते है और फैल जाते है जमीन पर। प्रीति के अम्लांकनों (एचिंग) को हाथ में पकड़ कर बहुत पास से देखने की सहज इच्छा मन में जागती है। कोई आश्चर्य नहीं कि उन्हें शुरु में जैन मिनियेचर कला ने गहरे स्तर पर प्रभावित किया।

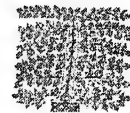
एक मिनियेचर, एक लघुचित्र, व एक प्राचीन नक्शानवीस की अदभुत रेखाओं की तरह प्रीति के अम्लांकन हमें आकर्षित करते है। अम्लांकनों में जैसे किसी जादुई संसार में प्रवेश पाने की कुंजियों हथिया ली है। पर इस संसार की विशेषता यही है कि एक खास ऊचाई से रंग रुपाकार दिखते है। पास में जाकर जैसे सारे भ्रम टूट जायेंगे। एक दिलचस्प विरोधाभास है प्रीति के रचना

संसार में। कलाकार के देखने का नजरिया चीजों के पास जाने के पक्ष में नहीं है, लेकिन उसकी तकनीक कलाकृति को पास से देखने के लिए प्रेरित करती है। दरअसल इसी विरोधाभास से प्रीति तामोर की कला का आश्चर्य लोक पैदा होता है ।"

चित्रों में आसमान अक्स पीला होता है , कभी कभी नीला व गुलाबी हेाता है । किसी चित्र में तो आकाश हवा जमीन सभी उलझे हुए से लगते है तो कहीं आकाश गायब हो सिर्फ धरती का विस्तार ही नजर आता है! तो कभी धरती पर धूप छॉव का खेल नजर आता है । कलाकार कभी दो प्लेटों का तो कभी तीन प्लेटों का उपयोग करता है आजकल कही कहीं मिक्स मीडिया का प्रयोग कर नया कुछ कर गुजरने का व्याकुल है !

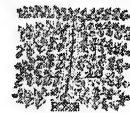
प्रीति तामोट लगभग 22 साल से लगातार ग्राफीक्स चित्र पर सृजन करते आ रहे है । वह देश के विभिन्न छोटे बड़े कला प्रदर्शनियों में अपना चित्र प्रदर्शित कर चुके है जैसे भारत भवन (भोपाल) , ललित कला अकादमी (न्यू दिल्ली) , आईफेकस (नई दिल्ली) , ललित कला अकादमी (राजस्थान) , नागपुर (महाराष्ट्र) कालीदास कला प्रदर्शनी (उज्जैन) भुवनेश्वर (उड़ीषा), बैगलोर ,चैन्नई , शान्ती–निकेतन (कोलकाता) आदि ।

आपको भारत सरकार के तरफ से दस बड़े कला प्रदर्शनियों में श्रेष्ठ पुरस्कार तथा सम्मान से नवाजा जा चुका है जिनमें मुख्य रुप से राष्ट्रीय छात्रवृत्ति द्वारा भारत सरकार 1992–93 , ओनरेवल मैनसन पुरस्कार द्वारा 37वीं राष्ट्रीय कला प्रदर्शनी , ललित कला अकादमी , न्यूदिल्ली 1994 , । श्री पूर्व क्षेत्रीय छापाचित्र विनाले द्वारा राष्ट्रीय कला केन्द्र , भुवनेश्वर –1995 , अखिल भारतीय कालीदास कला प्रदर्शनी में विशेष सम्मान द्वारा उज्जैन 1998 , मध्य प्रदेश राज्य पुरस्कार , द्वारा मध्य प्रदेश सरकार 1999 , उत्तर प्रदेश ललित कला अकादमी द्वारा श्रेष्ठ पुरस्कार द्वारा लखनऊ 2001 आदि प्रमुख है ।

प्रीति की एकल प्रदर्शनी–1998 में एतेलीअर –222 , न्यू दिल्ली , 1992 में मध्य प्रदेश कला परिषद , भोपाल , 2000 , 2006 में जहॉगीर आर्ट गैलरी , मुम्बई , 2002 में गैलेरी जेन , बैंगलोर और 2004 ये आल्हा उददीन खान

संगीत एवं कला अकादमी , भोपाल में भी आयोजित है । तथा समूह कला प्रदर्शनि मुम्बई 1991 , भोपाल –1994 , न्यू दिल्ली 1995 , ललित कला न्यू दिल्ली 1995 , पूणे 2000 , मद्रास 2002 , मुम्बई 2003 , भोपाल 2004 –2005 विदेशो में जर्मनी में कला के आयोजित हो चुकी है । आपकी चित्रों की संग्रह भोपाल , दिल्ली , मद्रास, जापान , आदि स्थलों पर संग्रहीत है उन्होने अपना कार्य कुशलता का नमूना विभीन्न प्रान्तों में आयोजित कला शिविरां तथा कार्यशालाओं में बिखेर चुके है जिनमें मुख्य रुप से सदभावना –1993 , एस. सि. रोड, सि सि नागपुर –1995 मध्य प्रदेश विधानसभा , भारत भवन –भोपाल 1996 , महिला कलाकार शिविर , भुवनेश्वर 1997 कलाकार शिविर , कान्हा 2004 , तथा उदयपुर (राजस्थान) 2005 आदि शिविरों में हिस्सा ले चुकी है ।

प्रीति के चित्रों में विहंगम दृश्यों की बहुतायात है । प्रकृति को नजदीक से देखने की अपेक्षा ऊपर से देखने पर वो और ज्यादा खूबसूरत दिखाई देता है । चित्रकला से ग्राफीक विषय बदलने के सवाल पर करते है कि ग्राफीक्स एक नया एव आकर्षक विधा है ग्राफीक्स विधा के संसर्ग में आने के बाद पता चला कि मेरे लिये तथा मेरे विषय के लिए यह उत्कृष्ट विधा है मैं ज्यादा अच्छे तरीके से तथा विस्तार से मेरे चित्र विषय को समाज के सामने प्रस्तुत कर सकती थी ।

ग्राफीक के प्रति मेरा रूझान भी शुरु ही से था । इसलिए मैने इसे ही अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया । ग्राफिक्स में हम अपनी एक ही कृति के कई प्रिंट तैयार कर सकते है । वे सस्ते भी हाते है । मैं भोपाल वासी होन के कारण यह कार्य में भारत–भवन के ग्राफिक्स कार्यशाला में आसानी से कर लेती है । जहाँ मशीने तथा उपयोगी वस्तु जैसा ररसायन आदि आसानी से उपलब्ध होती है ।

भारत देश में ग्राफीक्स विधा के भविष्य के सवाल पर उनका कहना था कि छापाकला का भविष्य ज्यादा उज्जवल नजर नही आता , क्योंकि ग्राफीक्स विधा को यहॉ के ज्यादातर लोगों को समझ में नहीं आता । ज्यादातर मेरे ग्रफीक चित्र विदेशी कलाकार तथा कलाप्रेमी खरीदते है , और भारत के

कला प्रेमी सिर्फ कैनवास पर ध्यान केंद्रीत करते है । उनका सोच यह है कि छापा चित्र केवल कागज पर छपते हे । किसी किसी का यह भी सोचना हे कि "चित्र के प्रति छवि (xerox copy) को हम ज्यादा पैसा देकर क्यो खरीदे कैनवास क्यों नही, जो वास्तविक होती है ।"

ग्राफिक्स विधा में विभिन्न प्रकार की दिक्कतों के चलते बहुत कम महिला कलाकार कार्य कर पाते है ? इस पर उनका कहना है कि ग्राफीक एक मेहनत कश कार्य है, तथा काफी समय तक लगातार जुड़े रहना पड़ता है, इसके अलावा देश के इस पुरुष प्रधान समाज में दिककते और भी बढ़ जाती है, मसलन आर्ट गैलेरी वाले भी इस बात पर विश्वास नही करते कि महिला कलाकार इस क्षेत्र में लंबे समय तक काम करेगी, हमारे प्रति उनका दृष्टिकोण नॉन–सीरियस होता है, इससे कलाकृति के बिकने में परेशानी होती है, तथा हमारी कला को स्थापित होने में वक्त भी लगता है, लेकिन फिर भी मैने तय कर लिया है, बगैर इसकी परवाह किये कि चित्रों का क्या होगा, बस बेहतरीन काम कर सकू। समाज को कुछ संदेश कला के जरिये दे सकू । इतना ही मेरा स्वप्न है, शेष में यह कहना नहीं भुलूँगी कि भारत–भवन मेरे लिये एक वरदान से कम नहीं है, भारत–भवन जैसे कार्यशाला में कार्य करते रहना मेरे लिये सौभाग्य की बात है । रेखाओं में समायी ऊर्जा और रेखाओं में स्वतंत्र बहाव मुझे हमेशा अलग अनुभव देता है"।

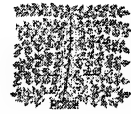
राजेश अम्बालकर

"वक्राकार रेखाओं में समायी ऊर्जा और रेखाओं में स्वतंत्र बहाव मुझे हमेशा अलग अनुभव देता है " राजेश अम्बालकर ।

स्वभाव में सरल, विनम्र, हॅसमुख तथा मिलनसार व्यक्तित्व वाले छापाकार राजेश अम्बालकर का जन्म सन् 1965 में अमरावती (महाराष्ट्र) में हुआ । उन्होने 1989 में औरंगाबाद के राजकीय कला विघालय से वि.एफ.ए. (चित्रकला) और सन् 1994 में बड़ोदरा, की एमएस विश्वविद्यालय से ग्राफीक्स विषय में पोस्ट

ग्रेजुएट कि डिग्री हासिल कर, भोपाल स्थित भारत–भवन के सौंदर्य, कला मिमान्सा तथा वातावरण के आकर्षण ने उन्हें इस तरह मोहित किया कि लगभग 20 सालों से भोपाल के भारत–भवन के होकर रह गये और वहाँ रहकर न सिर्फ अपनी कला को निखारने–सँवारने का अवसर मिला, बल्कि वे अपनी निजी और छापाकला में विशिष्ट पहचान बनाने का अवसर प्राप्त हुआ । यही नहीं, अमरावती के राजेश अम्वालकर (छापाकार) और नासिक की विशाखा आपटे (छापाकार) यहाँ हुई मुलाकातें कब प्रणय में बदल गई उन्हें मालूम ही नही पड़ा और एक दिन 1995 में उन्होने शादी कर ली । राजेश अपनी बातचीत में भारत–भवन और भोपाल के प्रति कृतज्ञता ज्ञापित करते नहीं थकते।

राजेश बताते है कि मेरे परिवार में कोई किसी भी विधा का कलाकार नहीं है। जब मैने चित्रकारी की शिक्षा–प्रशिक्षण लेना शुरु किया, तब माता–पिता, नाते–रिश्तेदार यह सोच भी नहीं सकते थे कि रंगों से खेलते कोई चित्रकला को अपना जीवन–यापन का स्रोत बना सकता है । पर पिछले दो दशकों से यह सुखद अनुभव बना कि इसी को हम अपनी रोजी–रोटी का माध्यम बना सकते है । फिर मेरी जीवन संगिनी विशाखा खुद एक समर्पित कलाकार है । उन्हें मालूम है कि सच्चे कलाकार की प्राथमिकताएँ, जरुरतें और कल्पनाएँ क्या होती है ? हम दोनों भौतिक–साधनों पर कम, आत्मिक संतोष और मानवीय रिश्तों पर अधिक यकीन करते है ।

यह दंपति साथ में रहकर भी अलग–अलग विचार, विषय, अभिव्यक्ति और स्वभाव की है, जुदा है । वे एक–दूसरे के विपरीत नजर आते दृश्यों का सृजन करते दिखते है । यह जरुर है कि दोनों इस बात से सहमत है कि कुछ ऐसी बातें घटित होती है, जो आपको अंदर से उकसाती लगती है । कुछ कर गुजरने की, आत्माभिव्यक्ति करने का, नयापन लाने का दबाव डालती है । राजेश यह भी कहते है कि बहुत कम लोग इतने खूश किस्मत होते है कि जो कुछ वे बनना चाहते है, वही बन भी पाते हे । उनका अनुभव है कि " कला क्षेत्र ऐसी दौड़ होती है, जिसमें आपको कुछ दूर तक तो दिखाई देता रहता है, पर मंजिल कभी नजर नहीं आती।" उसकी झलक पाने का बस यही

रास्ता हे कि आप लगातार दौडतें रहे। पूरी तन्मयता और कल्पनाशिलता से आगे बढ़ते रहे ।

राजेश अम्वालकर ने राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर लगभव 50 से ज्यादा प्रदशिनियों में हिस्सा ले चुके है । लगभग 15 बड़े पुरस्कारों से भी सम्मानित किया जा चुका है, जिसमें 1992–94 तक राष्ट्रीय छात्रवृर्त्ति द्वारा संस्कृति विभाग, भारत–सरकार न्यू दिल्ली, 1994 में रिसर्च ग्राण्ड इन ग्राफीक, द्वारा ललित कला अकादमी, न्यू दिल्ली 1995, में वार्षिक प्रदर्शनी, द्वारा बॉम्बे आर्ट सोसायटी, मुम्बई, 1996 में हानेरवैल मैनसम अवार्ड द्वारा 6वीं भारत–भवन विनाले ऑफ कानन्टैम्परेरी आर्ट, भोपाल, 1997 में महाराष्ट्र राज्य कला अवार्ड , मुम्बई, 1998 में ब्रेद्रे–हुसैन छात्रवृत्ति, मुम्बई, 2002 में हाने–रैवल मैनसन अवार्ड द्वारा 5वीं अन्तर्राराष्ट्रीय प्रिंट विनाले, भारत–भवन भोपाल आदि उल्लेखनीय है । देश के विभिन्न प्रान्तों में सामूहिक प्रदर्शिनी भी कर चुके है जिसमें 1994, 1998, 2005 में ललित कला अकादमी गैलैरी, न्यू दिल्ली, 1998, 2003, 2006 में जहॉगीर आर्ट गैलेरी, मुम्बई, 2004 में गैलेरि–7, मुम्बई, 2006 में प्रीमल फोर्स, सिमा गैलेरी, कोलकाता, आदि मुख्य है। तथा इनके चित्रों की संग्रह देश, विदेश के विभिन्न जगहों पर जैसे लखनऊ, इलाहाबाद, नागपुर, भोपाल, मिश्र, जापान आदि में संग्रहीत हैं ।

राजेश के व्यक्तित्व के अनुसार उनके चित्रों के विषय भी जीवन की उत्पत्ति से लेकर अंत तक की तमाम प्रक्रियाओं, रिश्तों के ताने बाने और सृजन शिलता को खामोशी से अपने में समेटे तथा चित्रों में दिखाई गई रेखाएँ मेरे अंतर्मन के द्वंद और दुविधा को अभिव्यक्ति करती है । इसके अलावा सपनो को चित्रों में उकेरने की कोशिश कि गई है ।

तकनीकों में छापाकला के लगभग सभी तकनीक से कार्य कर चुके है लेकिन ज्यादातर एचिंग , लिथोग्राफी तथा कलोग्राफी को ज्यादा महत्व देते है ! छापाकला मे हुए तकनीकी हस्तक्षेप को भी वह नकारते नहीं है पर इतना प्रयत्न जरुर करते है कि वह विषय का अतिक्रमण ना करें, उसे निगलते ना दिखे ! विषयों मे मानविय जीवन की जटिलताओ, विसंगतियों, और स्वप्न को रुपाचीत करने की जिद नजर आती है । उनकी कलाकृतियों में जो रंग उभरते है वे

ज्यादातर ग्रे होते है । उन्होने तकनीक की बारीकियों को गहरे तक साधा है और यह तकनीक विषय पर हावी नहीं होने देते । रंगों को वे निःशब्द भाव से कृतियों मे अवतरित करते है ।

भारत–भवन, जो कि समकालीन नागर तथा आदिवासी व लोककला के एक अदभुत संग्रहालय के नाम से विश्वविख्यात है । राजेश अम्बालकर को भारत–भवन तथा ग्राफिक कार्यशाला का अपने जीवन में योगदान के सवाल पर उनका कहना स्पष्ट था कि आज जो कुछ है , भारत–भवन क देन है , भारत–भवन और भोपाल के प्रति कृतज्ञता ज्ञापित करते नहीं संकुचाते । उन्हे गर्व है कि वह भारत–भवन से जुडे हुए है , लेकिन खुशी के साथ– साथ उनके मन के किसी एक कोने पर दुःख का भी बादल साफ नजर आ रहा था , वह दुःख था आजकल के भारत –भवन के राजनैतिक वातावरण (कुछ देर रुककर) बड़े दुःख के साथ बताते है कि वह भारत–भवन नहीं रहा जिसे देखकर या जिससे जुड़कर हम आपने आपको गर्वान्मीत महसूस करते थे ।

आज भारत–भवन के (प्रांगण)में राजनैतिक वातावरण छाया रहता है , जिसका असर यहॉ के कलाकारों तथा यहॉ आकर कार्य करने वाले कलाकारों पर प्रत्यक्ष /अप्रत्यक्ष रुप में अन्दरुनी असर डालता रहता हे । जो कि कार्य तथा मन को प्रभावित करता है , इसी के चलते यहॉ आने वाले कलाकारों , छात्रों , दर्शकों की कमी स्पष्ट रुप से नजर आने लगी है , नीरस सा वातावरण होने लगा है , ग्राफिक कार्यशाला में ग्राफिक कम पेन्टिग ज्यादा होने लगी है , कार्यरत छात्रों में कार्यशाला के प्रति अपनापन नहीं रहा जो जैसा चाह रहा है वैसा (वहॉ रखा गया समान , कीमती मशीनों , तथा रख रखाव को) करता नजर आता है " भारत–भवन के विभिन्न कार्यशालाओं के प्रति लोगों का नजरिया बदलने लगा है ,भारत –भवन के फाउंडर निदेशक स्व0 जे. स्वामिनाथन तथा मंजीत बाबा ने जो सपना देखा था वह टुटता नजर आने लगा है ।

विशाखा आपटे

"Perseverance , hard work and dedication are essential for achieving diggy heghts in any Proffesion " ---------Mrs Vishakha,s

विशाखा आपटे का जन्म सन् 23 सितम्बर 1966 , नासिक , महाराष्ट्र में हुआ । उन्होने सन् 1987 में मुंबई के जे.जे. स्कूल ऑफ आटस में चित्रकला विषय में बी.एफ.ए. स्नातक (पॉच साल) का डिप्लोमा प्राप्त कर , आपने आगे चित्रकला छोड़ ग्रफिक्स माध्यम में कार्य करने की चाहत ने सन् 1991 भारत –भवन , भोपाल आकर कार्य करने का निश्चय किया । उनके पिता इस निर्णय पर नाखुश थे , लेकिन विशाखा को अपने ऊपर विश्वास था और भारत–भवन आ गये और लगातार ग्राफिक्स माध्यम से कार्य करना शुरु किये , माध्यम परिवर्तन पर उनका कहना था कि चित्रकला पर उनको आगे की स्कोप में बन्धन नजर आती थी । किन्तु ग्राफिक्स माध्यम में आकस्मिक प्रभाव तथा अन्तःनुभूतियों को स्वतंत्र रुप से व्यक्त कर सकते थे , तथा उनको यह विधि ज्यादा अनुकूल लगी ।

भारत–भवन पर उनका कहना है , कि 100 रु मासिक शुल्क पर ग्राफिक कार्यशाला में कार्य करना पड़ता था , भारत– भवन जैसे कार्यशाला ,भुवनेश्वर (उड़ीसा) , लखनऊ (उ0प्र0), मद्रास , उदयपुर (राजस्थान), में भी है , परन्तु भारत–भवन भोपाल के सौंदर्य ने उन्हें इस कदर मोहा कि वे कई बरसों से यहीं के होकर रह गये । उन्हें भारत –भवन में हकर न सिर्फ अपनी कला को निखारने –संवारने का अवसर मिला ,बल्कि वे अपनी निजी और विशिष्ट पहचान भी गढ़ सकी ।

विशाखा चूंकि महानगर मुंबई में जन्मी –पली बढ़ी इसलिए वहाँ के बंद , कम स्पेस की झलक उनके चित्रों में नजर आती है , मनुष्य जिन , वस्तुओं का इस्तेमाल करता है , वे उनका विषय बनती है , जैसे टेवल , कुर्सी , हैण्डल, कपड़ा , खिड़की , दरवाजा , रोलर , आदि ये निर्जीव वस्तुएं विशाखा की कुची से जीवंतता पा जाती है ,वे हमारे लिए इतनी अहमियत रखती है , इसका पूरा अहसास दिलाती है , उनका आत्मानुभव है ,किसी कृति को

गढ़ते वक्त कुद जाने –पहचाने प्रतीक स्वतः उभरने लगते है , इनमें सादगी और भोलेपन का अपनापन होता है , तथा काम में खोए रहने पर जीवन जो अकेलापन या खालीपन आता है उसकी भरपाई आपके आसपास बिखरी चीजें करती है , इन बेजान चीजों से बने रिश्तों को ही अपने चित्रों में दिखाने की कोशिश करते है ।

विशाखा आपटे – का कहना है , पिछले सात–आठ सालों में उन्होने पाया कि अब छापाचित्रों के जरिये भी जीविकोपार्जन किया जा सकता है , कल तक यह हालात नही थे ,वे "कला का उपयोग कला के लिए " ही मानती है , और कहती है , कि यह बात विशेष रुप से ग्राफिक के लिए ही लागू होती है , उन्होने अभी–अभी चित्रकला भी करना शुरु किया है , कयोंकि एक आयु के बाद सिर्फ ग्राफिक कार्य करना मुश्किल हो जाता है ।

आपके अनुसार , चित्रकला में मूल प्रति एक ही होती है, अन्य सब उसकी नकलें अथवा अनुकृतियॉ होती है , जबकि ग्राफिक्स में ऐसा नही है, इसमें एक अम्लांकन से यदि पॉच या दस प्रतियॉ भी ली जाती है, तो वे कलाकार की मौलिक कृतियॉ ही मानी जाती है , आज कला के जानकार ही नहीं ,आम आदमी भी इस बात को जानने लगे है ।

मुंबई मूल की आपटे देश के गिने –चुने उन ग्राफिक कलाकारों में हे , जो पॉच और छः फिट आकार की प्लेट पर एचिंग बनाते है , इसके लिए प्रेस भी भारत में बहुत ही कम जगहों पर है , आपटे ग्राफिक्स में विस (20) से ज्यादा बड़े पुरस्कार अपने नाम कर चुके है , जिनमें 1998 में 41 वॉ नैशनल अवार्ड ,द्वारा ललित कला अकादमी , न्यू दिल्ली, 1997 व 2004 में 4 व 6 अन्तर्राष्ट्रीय प्रिंट विनाले अवार्ड , द्वारा भारत –भवन, भोपाल , 1997 में बाम्बे आर्ट सोसायटी वार्षिकी प्रदर्शनि अवार्ड , मुम्बई ,1996 में ऑल इन्डिया ग्राफिक प्रदर्शनी द्वारा ए. आई , एफ , ए , सि , एस, अवार्ड , न्यू दिल्ली , क्रिष्णा रेडडी अवार्ड 1995 में द्वारा जाल प्राक्सीस फाउण्डेशन मुम्बई, 1995 में छात्रवृत्ति अवार्ड द्वारा ए.आई.एफ.ए. सी.एस. ग्राफिक प्रदर्शनी, चंडीगढ़ । 1995 में वार्षिक प्रदर्शनी अवार्ड द्वारा कर्नाटका चित्रकला परिषद , बैंगलोर , 1995–97 दो साल के लिए नैशनल छात्रवृति अवार्ड द्वारा संस्कुति विभाग , भारत सरकार

नई दिल्ली , 2001 में रिशर्च ग्राण्ड अवार्ड द्वारा ललित कला अकादमी , न्यू दिल्ली , 1995 में हॉनरैवल मैनसन अवार्ड द्वारा नैशनल प्रदर्शनी ,ललित कला अकादमी , न्यू दिल्ली , तथा अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर क्यूबा , फिनलैण्ड , ब्राजील , मिश्र , जापान , यूरोप आदि के ग्राफिक प्रदर्शनी में हिस्सा लेते रहे है ।

आपटे की ग्राफीक समूह प्रदर्शनियॉ 1994 ,1999 , 2005 में रविन्द्र भवन गैलेरी , न्यू दिल्ली , 1998 में टाऊन एण कॉन्ट्री , पुने , 1997 , 99 , 2003 , 2006 में जहांगीर आर्ट गैलरी मुम्बई ,2004 में गैलेरी 7 , मुम्बई , 2005 में प्राईमल फोर्स , सिमा गैलेरी , कोलकाता , 2007 में गौलेरी ऑफ मोटिफ , न्यू दिलली आदि में प्रदर्शित हो चुकी है , तथा 1995 में एलिएन्स फान्सीस दे , भोपाल , 1996 में जहॉगीर आर्ट गैलरी , मुम्बई , 1997 में आर्ट इनकारपोरेटेड , न्यू दिल्ली , 2001में ताज आर्ट गैलेरी , मुम्बई , आदि भारत के प्रमुख गैलेरियो में अपना एकल प्रदर्शनी लगा चुकी है ।

इन सब के अलावा आपटे ने विभिन्न स्तर के ग्राफिक शिविर व कार्यशालाओं में अपना योग दान दे चुकी है , जिसमें प्रमुख रुप में 1997 के ट्रिनाले के उपलक्ष्य " गढ़ी " स्टूडियों में ललित कला अकादमी न्यू दिलली द्वारा छापाकला शिविर 1998 में " आज " नामक छापाकला शिविर , उदयपुर (राजस्थान) में वेस्ट जोन कॉलाचूराल सेन्टर द्वारा आयोजित छापाकला शिविर (14जून–22जून तक) में भारत के प्रमुख छापाकारों का मेला लगा हुआ था जिसमें पी.एन. चोयल (राजस्थान) शैल चोयल (राजस्थान) शुशान्त गुहा (शान्ती निकेतन) , व्ही. नागदास (खैरागढ़ , विश्वविघालय), रामेश्वर सिंह वृटा (दिल्ली) , सूरजीत कौन (राजस्थान), मधुकर मूण्डे (बम्बे), ब्रहम प्रकाश (चण्डीगढ़) , बसन्त कश्यप (उदयपुर) , जय झरोटीया , भगवान चवन , यूसूफ , आदि सम्मिलित थे । 2004 में ललित कला अकादमी द्वारा आयेजित भारत –भवन भोपाल , में छापाकला शिविर , 2004 में ललित कला अकादमी , चैन्नई द्वारा आयोजित छापाकला शिविर , 2006 में भुवनेश्वर (उड़ीसा) , में ललित कला द्वारा आयोजित ग्राफीक कार्यशालाओं में विशेष रुप में अपना कलाकृति का सृजन का जौहर दिखा चुके है , उनका छापा तथा चित्रकला का संग्रह

अंतर्राष्ट्रीय तथा राष्ट्रीय के विभिन्न प्रान्तों में संग्रहीत है जिनमें फिनलैण्ड , मिश्र , न्यू दिल्ली , भोपाल , लखनऊ , इलाहाबाद , नागपुर , यूरोप , जापान ,आदि प्रमुख है ।

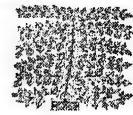
आपटे के जीवन में अभी तक काफी उतार चढ़ाव रहा है , सन् 1987 में चित्रकला में स्नातक करने के बाद मुम्बई से भोपाल सन् 1991 को चित्रकला को छोड़ छापाकला में कार्य करने के उददेश्य से आये । उस समय भारत–भवन में एचिंग , लिथोग्राफी तथा सेरिग्राफी में काफी मात्रा में कार्य होता था । आपटे अपनी शुरुआती दौर में एचिंग में कार्य किये परन्तु कालांतर में एचिंग एवं कलोग्राफी दोनो माध्यम में कार्य किये । फिस्कोसिटी द्वारा काफी कार्य किये तथा मल्टी कलर का भी इस्तेमाल उनके एचिंग में दिखता है विशाखा अपनी ज्यादातर सृजन में एचिंग (जिंक प्लेट) का इस्तेमाल किये , सिवाय ताम्बा व लोहा प्लेट के कारण जिंक प्लेट में उनके सोच के अनुसार परिणाम प्राप्त होना , वो यह भी कहते है कि जितना भी पेंटिग (चित्रकला) में पुरस्कार मिला है , वही काम पहले जिंक प्लेट में कर चुके है , उसके बाद उस कार्य को केनवास में उतारे है जो सफल साबित हुआ ।

Etching gives the Freedom of accidental effects-Vishakha Apte

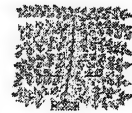
विशाखा आपटे ने अपनी कार्य विषय के बारे में सहजता से बताती है , कलाकार भावुक और संवेदनशील होते है , मनपसंद आकृति को देखकर पहले उनके दिल में हलचल होती हे, फिर दिमाग में । इसी रचना प्रक्रिया में उन्हें रस के आनंद की अनूभूति होती है, वे एकाग्रता कला–सृजन में तल्लीन हो जाती है, बताती है, छापाकला को साधने के लिए इस कला के प्रति गहरे सरोकारों के साथ–साथ कल्पनाशिलता की भी जरुरत रहती है । आप ने इस कठिन विधा के माध्यम से अपने अनुभवों को प्रभावी तरीके से रुपाचित किया है , उनके चित्रों में सादगी एक गिरमामय रुप में प्रकट होती है , यह सादगी सर्जना की है , आडम्बर कहीं नहीं है , अपनी कृतियों के बारे में में बतियाती विशाखा कहती है , कि इनमें कुछ पहचानी सी वस्तुए आ ठहरी है , ये ऐसी वस्तुए है , जिनसे उनकी आत्मीयता बनी रही है , हालांकि चित्रों को देखने से साफ है कि ये बस्तुए ''यूंही ' नही है , सभी के वहॉ होने का अपना मतलब है

, एक प्रयोजन है , कोई वस्तु निरर्थक नहीं है , विशाखा के चित्रों में रंग भी एक बहाव की तरह मौजूद है , ये रंग उनकी अनुभूतियों और संवेदनाओं को व्यक्त करते है यथार्थपूरक मानवीय आकृतियों एक विचार की तरह संवाद करती नजर आती है । विशाखा के पुराने काम बहुत छोटे छोटे है ,परन्तु कलान्तर में उनके काम में और निखार आये और नये काम अपेक्षाकृत काफी बड़े है , बड़े चित्रों में उनका गहन अनुभव साफ नजर आती है , चित्रों में विशाखा ने महानगरीय सम्यता में सतत होते आक्रमणों और सिमटती चित्रों में पड़े हुए मनुष्य के पैर देखकर इस सारी परिस्थितियों के विरुद्ध उदासीन सहमती का भाव नजर आता है ।

स्वयं विशाखा का इस बारे में कहना है , कि इन चित्रों में जो कैरेक्टर है , वे सारे के सारे मुझे सहित मेरे आसपास के है , ऐसा लगता है कि चित्रों की सृजन प्रकिया में बतौर प्रेरणा विशाखा के परिवेश और उनके अपने शहर (मुम्बई) का प्रभाव है ।

भारत–भवन ग्राफिक्स कार्यशाला के बारे में बताती है , कि वे लगभग 17/18 सालों से भोपाल में रहकर भारत–भवन में लगातार कार्य करते आये है , यहाँ आज के अपेक्षा पहले ज्यादा अच्छे से छात्र–छात्राओं कलाकार कार्य के प्रति समर्पित थे , जब पहली बार भारत–भवन आयी तब रुपंकर के चारो तरफ कि स्थिति को निहारने के बाद में अपने आपको इसकी सौंदर्य आभा के आगे नतमस्तक होना पड़ा । इसके जैसा कार्यशाला तथा माहौल , वातावरण और कहीं नहीं मिल सकती थी। यहाँ ग्राफीक कार्य करने के लिए उच्च स्तर तथा उन्नत कार्यशाला मौजूद थी लेकिन मुझे इस बात की दुःख होती थी, कि बहुत कम लोग इस कार्यशाला में कार्य करते थे, लेकिन कमशः कार्यशाला में कलाकारों का आना जाना बढ़ता गया, बडे बडे छापाकारों ने यहॉ आकर जूनियर कलाकारों की उत्साह वर्धन करते थे, कार्य के प्रति उनका रुझान पैदा करने तथा तकनीको के साथ साथ ग्राफिक विषयों पर चर्चा किया करते थे । प्रसिद्ध छापाकार जैसे कृष्णा रेडडी, पलानिआप्पन, अनुपम सूद, जयराम पटेल, लक्ष्मा गौड़ आदि छापाकारों के साथ शिविरों में कार्य करने से हमें उत्साह के साथ साथ काफी कुछ सीखने में मिलता था तथा रुपंकर के संग्रहालयों में

छापाकारो के मूल कार्य देखने को मिलता । महिनों के अंतर में भारत–भवन के रंगदिर्घा में इन प्रसिद्ध कलाकारों की प्रदर्शनियों का भी आयोजन होता रहा है । जिसके परिणाम स्वरूप छापाकारों को छापाकला प्रति रुझान अपने आप पैदा होती थी ।

ग्राफिक प्रयोगात्मक कला है तो मेरे कार्य में ज्यादा से ज्यादा आकस्मिक प्रभावों को ही अपना विषय में फिट करने की कोशिश किया है, प्रभावों को देखकर ही अपनी सोच की दिशा को उस तरफ ले जाती थी, मैं अपनी कार्य में मजबूत ,मोटा व लयत्मक रेखाओं का इस्तेमाल किया है, तथा उसमें रंगों में खेलने की इच्छा स्वतः होने लगती थी, " क्योंकि मैं चित्रकला विधि से छापाकला में आयी थी, तो रंगो के प्रति आकर्षण शुरु से रहा है ।

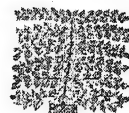
कालान्तर में भारत–भवन में आने वाले चित्रकार ,मूर्तिकार तथा साधारण दर्शनार्थी जब घूमने , फिरने आते थे तो कार्यशालाओं में भी आते थे , तब हम कार्यशाला में कार्य करते रहते थे , पहले ग्राफीक के विषय– जानना तो दूर, उसके बारे में पूछने में भी कतराते थे, लेकिन धीरे धीरे दर्शक लोग ग्राफीक के प्रति उत्सुकता , जानने की चाह , समझने की चाह में के चलते हमें विभिन्न प्रकार सवाल जबाव पर मजबूर करते थे , जैसे प्रिंट कैसे लेते है , प्लेट कैसे तैयार करते है , बगैरा बगैरा । इन सवालों पर हमें खुशी होती थी ये जानकर की आम लोगों को ग्राफिक तकनीक के प्रति जागरुकता नजर आने लगी थी, लगता था कि वह समय दूर नहीं जब लोग ग्राफिक कला को कला के तौर पर अपनाएंगे और कलाकार को अपनी जिविकाअर्जन का मुख्य स्रोत बनाने में भी नहीं कतरायेंगे । वह समय अब आ गया है, आज ग्राफिक के कलाकारों तथा चित्रों कि मांग नियमित रुप से बढ़ रही हे । अभी खुद विशाखा आपटे ने अपने आप को पिंट मेकर कहलाने में अपने को गर्व महसूस करते है, और उसका सारा श्रेय भारत –भवन को देते है ।

स्व0 जनगढ़ सिंह श्याम

(आदिवासी गोंड़ी चित्रकार) (12 जून 1960–3 जुलाई 2001)

स्व0 जनगढ़ सिंह श्याम देश के प्रख्यात आदिवासी कलाकार थे जो व भारत–भवन (रुपंकर) संग्रहालय के निदेशक रह चुके है स्व0 जें0 स्वामिनाथन जी की खोज थे । जनगढ़ का जन्म 12 जून 1960 को मध्य प्रदेश के मंडला जिले के पतनगढ़ गॉव में हुआ था । स्वामी ने 16(सोलह) वर्ष की उम्र में आपकी प्रतिभा को देख उन्हें भारत–भवन ले आये थे । तभी से वे अपने रुपंकर (भारत–भवन) में रहकर चित्रकारी कर रहे थे । वह देश एक मात्र आदिवासी कलाकार थे जिन्होंने "सेन्टर जार्ज पैम्पेड़ो" प्रदर्शनी में हिस्सा लिया था।[4] बहुचर्चित एवं रुपंकर कलाओं के लिये प्रतिष्ठित" मध्य प्रदेश शिखर सम्मान" से नवाजे गए थे ।

इसमें पॉच निर्णायकों की सूची में देश के प्रख्यात कलाकार और चिंतक सर्व श्री स्व0 जगदिश स्वामिनाथन (भोपाल), विष्णु चिंचालकर (इंदौर) ज्यांति भटट् (बढ़ौदा) ज्योंतिष जैन (दिल्ली), और प्रवोध श्रीवास्तव (सागर) शामिल थे ।[5] जब मध्य प्रदेश शिखर सम्मान से नवाजे गए थे , तब श्याम की प्रदर्शनी लंदन, जापान, नीदरलैण्ड, और आस्ट्रेलिया में भी अयोजित हो चुकी थी, आपकी गिनती देश के उन गिने –चुने कलाकारो में होती थी , जिन्होने आदिवासी कला को समकालीन कला के साथ जगह दिलाई थी।

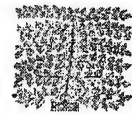
जनगढ़ ने अल्प अवधि में एक लम्बी कला यात्रा तय कि है , कला के प्रति समर्पित आस्था और अपनी आदिवासी मूल चेतना को अक्षुण बनाये र.खने की दृढ़ इच्छा शान्ति के सहारे आपने गुमनामी के अॅधेरे सें निकलकर कलात्मक जीवन के शिखर पर पहुॅचे थे । आपके अपने पाटनगढ़ में रहने से लेकर भारत–भवन के कार्यशाला में कार्यरत रहने के बीच अनेक घटनाऍ घटी ।

मुश्ताक (भोपाल) से बातचित में जनगढ़ अपने बचपन कि कुछ यादों को बॉटते हुए कहा था कि उनका गॉव पाटनगढ़ मण्डला जिले की डिण्डोरी तहसील का बहुत अन्दरुनी एक पहाड़ी टीले पर बसा सुंदर गाँव है , गाँव के चारों तरफ दूर दूर तक फैले जंगल खेत , मैदान और पहाड़ है , टीले से नीचे

एक कुऑ और तालाब है , जहॉ से लोग पानी लाते थे , जनगढ़ के पिता भी एल्विन (प्रसिद्ध विद्वान " वेरीयन– एल्विन) के साथ काम करते थे और बाद में उनके साथ अरुणाचल प्रदेश भी गये थे ।

जनगढ़ की आठवी कक्षा तक गोरखपुर के सरकारी स्कूल में पढ़े भी परन्तु पिता के मृत्यु के बाद उनकी पढ़ाई छूट गई । घर में छः भाई और चार बहनों में सबसे छोटे होने के कारण खेलने और घूमने का समय खूब मिलता था , जिससे आसपास के प्राकृतिक वातावरण पेड़ , पौधे , पशु –पक्षियों और बड़े बूढ़ो द्वारा सूनी किवंदंतियों से बड़ा गहरा रिश्ता बन गया । उसकी इतनी प्रगाढ़ छाप उनके मन पर लगी कि जब भी वे चित्र बनाने के लिए बैठते है , उनके अलावा और कुद उनकी तुलिका से निकलता ही नहीं है ।

पिता के मृत्यु के बाद घर की खेती में हाथ बॅटाना शुरु करना पड़ा और कभी कभी मजदूरी करने के लिए भी जाना पड़ता था , लेकिन खाली दिनों में इन्हें चित्र बनाने का शौक उत्पन्न होता था , पिता के बड़े भाई का लड़का " छत्रपाल " जो कि दुर्गा , गणेश , राक्षसों आदि मिटटी के मूर्तियॉ बनाने में प्रसिद्ध था उसके साथ मिलकर मूर्तिया बनाता फिर उसे बेचने जाता । सबसे पहले अपने घरों की दिवारों पर चित्र बनाता जिसमें गेरु , पिल्ली मिटटी , काला रंग , और नील रंग ही काम में लाते थे , मिटटी का काम करने में समय लगता था , इतना सब करना मुश्किल लगता था , इसलिए चित्रण की ओर ज्यादा झुकाव हो गया ।

पाटनगढ़ गॉव के अधिकांश घर परधान गोंड जाति के लोग के है , जिनमें भित्ति चित्रण और घर के दीवारों पर मूतियॉ उत्कीर्ण करने की लंबी परंपरा होती थी , तथा घर के दरवाजों , खिड़कियों , अनाज रखने की कोठियों और देवी –देवताओं के स्थान भितर वाले कमरे में चित्र अथवा मूतियॉ अवश्य ही बनाते थे , इन सभी माहौल से जनगढ़ को अपनी मौलिक शैली का विकास करने में बहुत समय मिला जिसमें उनके भीतर पनपने वाले कलाकार को मजबूत जड़े प्रदान की ।

मुश्ताक के अनुसार सन् 1982 की दिपावली के आस पास का समय था , जब भारत–भवन के "लोक आदिवासी कला संग्रह" अभियान दल के लोग

पाटनगढ़ पहुँचे तो लोगों प्यारा जनगढ़ का नाम सामने आया । जनगढ़ के घर में बने चित्र देख,दल के सदस्यों इतने पसंद आये कि वे जनगढ़ को डिण्डोरी के पाटनगढ़ से करीब पैतालीस कि0मी0 दूर पर तहसील है ,वहाँ ले आये , क्योंकि वहाँ कागज में काम करने के लिए अच्छी जगह उपलब्ध थी , डिण्डोरी ने उन्होने काफी सारे चित्र बनाये वही से उनको भारत –भवन (भोपाल) के लिये लाने का प्रस्ताव रखा गया था ।

जनगढ़ सिंह श्याम की आत्महत्या –

देश के प्रतिष्ठित आदिवासी चित्रकार जनगढ़ सिंह श्याम की जापान में आत्महत्या ने जहाँ एक ओर सभी संस्कृति कर्मियों और कला प्रेमियों को स्तब्ध किया , वहीं इस बात का भी खुलासा हुआ कि कैसे विदेशी भारतीय कलाकारों का शोषण करते रहे है ।

तीन जुलाई 2001 की रात को जापान के निगाटा स्थित मिथिला मूलियम में जहाँ वह 12 हजार प्रति माह वेतन के हिसाब से तीन महीने के लिए चित्र बनाने गये थे , तब उन्होने गले में फंदा लगाकर आत्महत्या कर ली थी , प्रतिभा वत्स के अनुसार जनगढ़ की इच्छा गाँव लौटने की थी , पर "म्यूजियम टोकियो हैसेगवा" ने उनका पासपोर्ट जब्त कर लिया और उन्हें बिना काम पूरा किए वापस आने की इजाजत नही दी । वह डरे हुए थे , अपनी माँ , पत्नी और दो बच्चों का 14 जून 2001 को लिखे एक पत्र में , जनगढ़ ने लिखा था – " डर डर के लिख रहा हूँ । यहाँ अब रहना नहीं चाहता , मैं सब कुछ छोड़ दूंगा ।

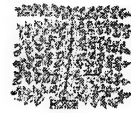
इसके पहले भी चार महिने के लिये एक अनुबंध को पूरा कर , जनगढ़ जापान से वापस लौटे थे , तो वह बोल नहीं पा रहे थे , कारण चार महीने में वे वहाँ किसी से नहीं बोले थे , क्योंकि उन्हें न तो ठीक से अंग्रेजी आती थी और न ही जापानी । दुभाषिये भी कोई व्यवस्था भी नहीं थी , इस बार भी अकेलेपन और शौषण के चलते ऐसा कदम उठाया होगा ।

जनगढ़ से पहले भारत से मधुबनी कला की गंगा देवी और शांति देवी भी जापान के मिथिला म्यूजियम में काम करने गई थी , पर उनके समय भी वहाँ गुलामों जैसा वर्ताव होता था ।

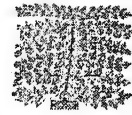
जनगढ़ के मृत्यु पर सुप्रसिद्ध कलाकार एम.एफ. हुसैन के बेटे शमशाद हुसैन का कहना था कि "जनगढ़ कायर नहीं थे , एक बेहतरीन प्रतिभा शाली कलाकार को पूंजीवादी वालो ने हमसे छीन लिया ,विदेशी एजेंट जिस तरह से यहां के लोक और आदिवासी कलाकारों को बहला फुसला कर वहॉ ले जाते है और औने पौने दामों में काम कराकर लाखों कमाते है , उस पर तुरंत रोक लगनी चाहिए ।[6]

देश के कलाकार तथा कला जगत का एक अमूल्य कलाकार की कमी सदा खलेगी ऐसे में शिव नारायण सिंह अनिवेद (सुपरिचित संस्कृति कर्मी) की बातों पर सहमत हुआ जा सकता है कि " हमारा पूरा ढॉचा बाजार की गिरफ्त में इस कदर आ गया है कि कलाकार या संवेदनशील व्यक्ति लगभग अवांछित हो चला है , उसकी जरुरत किसी को नहीं है , अगर वह शोषण या अन्याय का विरोध करता है , तो "सफदर हाशामी " की तरह मारा जाता है , और अगर प्रतिरोध नहीं करता तथा भीतर ही भीतर घूटता जाता है , तो "जैनगढ़ " की तरह उसे खुद को मार देना पड़ता है ।[7]

आनंद कुमार श्याम
(आदिवासी गोंडी कलाकार)

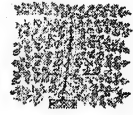
श्री आनंद कुमार श्याम गोंड परधान जनजाति के श्रेष्ठ चित्रकार है , डिण्डोरी जिले के प्रसिद्ध गोंड परधान ग्राम पाटनगढ़ (म0प्र0) में 07 जनवरी 1963 में जन्में श्री आनंद गोंडी चित्रकला के वरिष्ठ चित्रकार है । आपने साधक की तरह अपने चित्रक्रम में आज भी लगे हुए है । पिछले दो दशकों में गोंड परधान जनजाति की पारंपरित गोंडी चित्रकला की प्रतिष्ठा और विस्तार में जिन कलाकारों ने अपनी पहचान और प्रतिभा की जबरदस्त प्रदर्शन किया है , इसमें आनन्द कुमार श्याम सर्वोपरी है , इन्हीं दिनों में श्री आनन्द ने चित्रकला के साथ साथ ग्राफीक (मुख्यतः अम्लांकन) विधा में कि गई चित्रों की नई परिभाषा और पहचान भी गढ़ चुके है ।[8]

आनंद की रंग रेखाएँ जहाँ गोंड परधान जनजाति की जातीय परम्परा के सौंदर्य बोध का स्वाभाविक रुप में निर्वाहन करती है , वहीं उनके पारंपरिक रुपाकरों प्रतिकों और मिथकों के विस्तारित कल्पनाशिलता प्रयोग भी स्पष्ट रुप से दिखाई देती है , आपके अम्लांकन चित्रों के विषय प्रकृति के आसपास घूमती रहती है , इनके चित्रों में पेड़, पक्षी, जीव–जन्तु , नदी –पहाड़ , कीड़े मकोड़े, करमा शैली नृत्य करते हुए पुरुष महिलाए, नगाड़े, ढोल , मृदंग , बाना , बजाते हुए पुरुष सौंदर्यता बोध कराती है , वही कुछ आदिवासी देवी –देवताओ के भी चित्र बनाये जाते है , कहीं कहीं भूत –प्रेतों को भी उकेरा है , श्री आनंद के चित्र में खासियत यह है कि वह अपने चित्र को विपरित रंग से अनेक रंगों में चौकार खाने बनाकर इनमें रेखाऐं एवं यू के आकार के चिन्ह बनाते है , इससे चित्र बहुत सुंदर दिखने लगता है , और चित्रकला में चट्क रंग उनकी पहचान है ।

श्री श्याम द्वारा स्थापित आदिवासी कला एवं संस्वति केन्द्र के तहत इन्होने पहली बार 1997 में सामूहिक आदिवासी चित्रकला प्रदर्शनी भोपाल में आयोजित की । जिसमें करीब 8–10 गोंडी कलाकार ने भाग लिया और इन्हीं प्रयासों से अब लगभग 100 कलाकार गोंडी चित्रकला के कार्य कर रहे है , 1986 से 1987 तक "भारत भवन" के ग्राफीक कार्यशाला में " स्टूडियों सहायक के रुप में कार्य किया । 1998–99 , 2000 में प्रख्यात चित्रकार स्व0 जे0 स्वामिनाथन की स्मृति में "रीति" नामक चित्रकला प्रदर्शनी लगातार आयोजित की, 2001 में प्रख्यात आदिवासी चित्रकार जनगण सिंह श्याम की मृत्यु के पश्चात उनकी स्मृति में स्वराज भवन एवं भारत–भवन एवं आदिवासी भवन , भोपाल में लगातार प्रदर्शनी आयोजित करते रहे है ।

इसके अलावा श्री श्याम की प्रदर्शनी दिल्ली , मुम्बई , नागपुर , इन्दौर, जबलपुर , चण्डीगढ, औरंगावाद , इलाहाबाद , पंचमढ़ी , अमरकंटक आदि शहरों के अलावा देश विदेश में आयोजित की गई । एक बड़ी सफलता में श्री आनंद की पेंटिंग भारत के महामहिम राष्ट्रपति माननीय ए.पी.जे. अब्दुल कलाम जी ने दिल्ली की एक प्रदर्शनी में श्री आनंद से खरीदी , श्री श्याम ने स्काटलैण्ड के द्वारा गोंडी लोककथा में गोंड़ी पेंटिंग द्वारा एनीमेशन फिल्म बनाई जिसका

इंटरनैशनल फिल्म फेस्टिबल अमेरिका में 2006 में प्रदर्शन हुआ , बहुत सी पत्र –पत्रिकाओं के लिए श्री श्याम ने इलेस्ट्रेशन का कार्य किया , जिसमें प्रमुख पत्रिका है , भोपाल की चकमक एवं चौमास , नैशनल बुक ट्रस्ट इण्डिया नई दिल्ली के अंतर्गत थाईलैण्ड की कहानी " द सुल्तान च्वाईस एण्ड अदर स्टोरिज " प्रमुख है ।

इन्होंने एशिया महाद्वीप का सबसे बड़ा विधानसभा भवन , भोपाल के लिए भी चित्र बनाया , जो आज भी विधानसभा भवन में लगी हुई है , इनको भारत के अनेक बार आर्टीस्ट कैम्पों में आमंत्रित किया गया , जिसमें देश के बड़े चित्रकार स्व0 जे. स्वामीनाथन , एम.एफ.हुसैन , मंजीत बाबा के सानिध्य में रहकर कार्य करने का मौका प्राप्त हुआ । भारत भवन के द्वारा नई दिल्ली में आयोजित प्रदर्शनी " फाईन आर्ट पार्ट टू " 1995 में भाग लिया इसके अलावा ।

इंदिरागांधी राष्ट्रीय मानव संग्रहालय को दीवारों पर उन्होने भित्ती चित्र बनाये एवं संग्रहालय के अंदर देवी देवताओं का स्थान मढुई एवं म्यूरल बनाये और मानव संग्राहालय में आदीवासी डॉट चित्र शिविर में शिरकत की जिसमें आस्ट्रेलिया के महान आदिवासी चित्रकार केन काल वेंग के साथ रहकर इनको कार्य करने का मौका प्राप्त हुआ अंतर्राष्ट्रीय व्यापार मेला नई दिल्ली के प्रगति मैदान में हाल नं0 7 में सरस 97 गोंडी पेंटिंग द्वारा साज सज्जा का कार्य किया इन्होने खजुराहों डांस फेस्टिवल में भी खजुराहो को सुंदर बनाने के लिए कार्य किया । गोंडवाना उत्सव जबलपुर 96 , पंचमड़ी उत्सव 1990–91 , महेश्वर उत्सव आदि में शिरकत की । इंदिरा गांधी मानव संग्रहालय भोपाल के लिए भी पाटनगढ़ ड़िडौरी मध्य प्रदेश में "बोना " नामक कार्यक्रम के लिए समन्वयक का कार्य किया , जिसमें सभी विधाओं के शिल्पकारो , चित्रकारो , कलाकारों की खोज की एवं पाटनगढ़ में शिविर आयोजन करवाया ।

इंदिरागांधी मानव संग्रहालय एवं ड़िडौरी जिला में स्वयं सहायता समूह के सदस्यों को गोंडी चित्रकला का प्रशिक्षण दिया । भोपाल दूरदर्शन के

कार्यक्रम लोकरंजन में गोंडी , नृत्य कर्मा , शैला के विशेषज्ञ के रुप में परिचर्चा में भाग लिया ।

— अवार्ड —

1— इंदिरा गांधी स्मारक न्यास नई दिल्ली 1996 के लिए इनको फेलोशिप अवार्ड मिला ।

2— संस्कृति विभाग , भारत सरकार के द्वारा सन् 2000—01 के लिए फेलोशिप अवार्ड प्राप्त हुआ ।

3— म.प्र. हस्तशिल्प एवं हाथ करघा विकास निगकम मर्यादित भोपाल के द्वारा 1999 —2000 , 2005 के लिए प्रोत्साहन पुरस्कार मिला ।

4— नेशनल बुक ट्रस्ट इंडिया नई दिल्ली द्वारा बेस्ट इलैस्ट्रेशन अवार्ड 2003 ।

अध्याय अष्ठम्

भारत भवन की अम्लांकन पद्धति का कला में योगदान

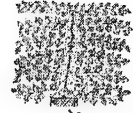
अध्याय अष्टम

भारत–भवन की अम्लांकन पद्धति का कला में योगदान

भारत भवन छापाचित्र पटल पर एक अच्छी बात यह रही है कि पिछले अनेक वर्षो में अनेक छापाचित्र प्रदर्शनियों, गोष्ठियों तथा कार्यशालाओं का निरंतर भारत भवन से जुड़े छापाकारों द्वारा आयोजन किया जाना। जो भारतीय कलाकारों को तुलनात्मक आधार देने के लिए महत्वपूर्ण सिद्ध हुई है। दूसरे शब्दों में भारतीय छापाकारों के स्तर को विदेशी कला पटल के विकास से तुलना करके देखा जा सकना सम्भव हुआ है। निःसंदेह हमारे अनेक कलाकार (छापाकार), जो कुछ वह अन्तर्राष्ट्रीय क्षेत्र में घटता हुआ देखते है, उससे प्रभावित होते है। इसके अतिरिक्त ऐसा भी होता है, कि भ्रमणकारी छापाकार, भारतीय कलाकारों से भी कुछ न कुछ सीखकर जाते है। कला और कलाकार का यह दो तरफा रास्ता निश्चय ही एक स्वस्थ चिन्ह है।

भारत–भवन की स्थापना के उपरान्त से ही कलात्मक अभिव्यक्ति एवं छापाकला माध्यम के उत्थान के उददेश्य के लिए भारत–भवन (रुपंकर) अनेक प्रकार की गतिविधियों में व्यस्त रहता है। छापाकला के प्रति जन साधारण व अन्य कलाकारों की जागरुकता तथा ज्ञान बढ़ाने के लिए, कार्यशालाओं, प्रदर्शनियों व गोष्ठियों के आयोजनों के द्वारा इस सुन्दर माध्यम की आगामी खोजो में यह भारत–भवन लगा है ।

कला शिविरों एवं छापाचित्र प्रदर्शनियों का आयोजन

भारत–भवन का कला व सांस्कृतिक प्रोन्नति के लिए राजकीय स्तर पर जो प्रयास किये गये है, कलाकार शिविर तथा प्रदर्शनियों का आयोजन भी उसी का स्वस्थ परिणाम है। इन शिविरों में युवा और वरिष्ठ कलाकार कुछ दिन एक स्थान पर साथ–साथ रहने और कार्य करने का अवसर प्राप्त करते है। साथ ही विभिन्न विचारधाराओं और शैलियों के कलाकार परस्पर कला संबंधी समस्याओं

और ज्वलंत प्रश्नों पर विचार–विनिमय करने का अवसर पाते है। इसमें यह आवश्यक नही कि हर समस्या का कोई समाधान अथवा बहस का कोई निश्चित निष्कर्ष निकल ही पाए। यहाँ सहमति और असहमति दोनो ही हो सकती है किन्तु वैचारिक स्तर पर कई दृष्टिकोण तो सामने आते है, और कभी कोई सूत्र भी हाथ आ जाता है, जो आगे के लिए चिंतन का मसाला जूटा देता है। इसके अलावा वे क्षण भी कम प्रेरणादायक और रोचक नहीं होते, जब कोई बुजुर्ग कलाकार अपनी कला यात्रा के संस्मरणों तथा आपने कला को जीवित रख सकने से संघर्षों का वर्णन करता है।

प्रमुख छापाचित्र प्रदर्शनी

भारत–भवन द्वारा आयोजित *पहली भारत–भवन अंतर्राष्ट्रीय द्विवार्षिक बिनाले छापा प्रदर्शनी 13 फरवरी से 13 अप्रैल 1989* तक आयोजित कि गई। उक्त प्रदर्शनी समिति में ज्योति भटट् (आयुक्त अधिकारी) प्रणव रंजन रॉय, मृणालिनी मुखर्जी, अकबर पदमसी, मनजीत बाबा, जे0 स्वामिनाथन, आदि सदस्य रहे। तथा सलाहकारी समिति के सदस्य के रुप में रामनकुमार, कृष्ण खन्ना, मंजीत बाबा, प्रणव रंजन राय, ज्योति भटट, वी.डी. चिनचलकर, अकबर पदम्सी, बाल छावड़ा, मिणालिनी मुखर्जी, नरिन नाथ, जे0 स्वामिनाथन, अशोक बाजपेयी आदि कार्यरत रहे।

उक्त अंतर्राष्ट्रीय छापा प्रदर्शनी के लिए लगभग 45 देशों से 1200 छापा चित्रण में से प्रदर्शन हेतु कुल 374 छापाचित्र को अंतर्राष्ट्रीय निर्णायक मंडल के आमंत्रित सदस्यों में श्री टोकुहिरो नाकाजिमा (जापान), डेनीश लोंग (स्पेन), प्रो0 जेराम पटेल (भारत) द्वारा चयनीत किया गया, जिसके अलावा देश–विदेश में आमंत्रित छापाकारों की भी कलाकृतियां सम्मिलित की गई। जिसमें से 3 को ग्राण्ड पुरस्कार (20,000/–प्रत्येक) और 5 को स्पेशल मैरिट पुरस्कार तथा 10 को हनरैवल मैनसन से सम्मानित किया गया ।

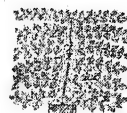
तीन ग्राण्ड अवार्ड से पुरस्कृत तथा सम्मानित किया गया कलाकारों में स्वीडन के कु0 निशष्ट्रम हैलमट्ड हिलदा की कलर एचिंग के द्वारा बनी "रैऐड" स्पेनिश कलाकार कैपा जोआकवीन एक्वाटिंट से बनी "हल्थू ज्योमिट्री" भारतीय

कलाकार कु0 हासमी जरिना के एचिंग से बनी "फॉर अब्बा" के कार्य पुरस्कृत तथा प्रशंशित हुई। भारत के प्लानि आप्पन के "डोकुमेंट–प्लानेट A-H" कुरोसा की आकिरा (जापान) की "विडविन मूममेन्ट–4", टोड़ोविक जोराम (यूगोस्लामिआ) की "द प्रोसेस ऑफ इडिमि जुलाई जेसन", इमामूरा योसिलो (जापान) की "डाईग्राम 18–88" तथा बांग्लादेश के इसलाम मोनुरुल की "मिडनाईट–सरप्राईज" इन पॉच कलाकारों के कृतियों स्पेशल मैरिट पुरस्कार द्वारा सम्मानित किया गया। तथा 10 हॉनरैवल मैनसन पुरस्कारों में सम्मिलित कृतियों में आलमोक्वीस्ट (स्वीडन), इटो हानड़ोकु (जापान), एम–बलराज (भारत), हमानसी कातसूनोरि (जपान), कीड दाब्बैदा इमें (कनाडा), निकोलोम डाईमूश (यूगोस्लामिआ), निकाम आनन्त (भारत), कुमावे सिगेको (जापान), कृतियों को पुरस्कृत कि गयी ।

दूसरा भारत–भवन बिनाले अन्तर्राष्ट्रीय छापा प्रदर्शनी

(तारीख– ....1991)

स्व0 जगदीश स्वामिनाथन के निर्देशन में आयोजित द्वितीय विनाले अन्तर्राष्ट्रीय छापा प्रदर्शनी (दि0 ....से ....1991) में 36 देशों से 485 छापा कलाकारों के 1208 छापा कलाकृति प्राप्त हुई। अन्तर्राष्ट्रीय निर्णायक मण्डल के अन्तर्गत प्रसिद्ध छापाकार–मारजोरी लिन देवोन(अमेरिका), आकिरा क्यूरोसाकी (जापान), डि.देवराज और जयकिशन अग्रवाल (भारत) द्वारा प्रदर्शित हेतु 241 कलाकारों के 363 कृतियॉ चयन किया गया, चयनित कलाकृतियों में से तीन कलाकृति को ग्राण्ड पुरुस्कार (रु 20,000/–) द्वारा तथा 14 कृतियो को मैरिट सार्टीफिकेट पुरुस्कार द्वारा सम्मानित किया गया।

निर्णायक मण्डल, द्वारा चयनीत 3 ग्राण्ड पुरुस्कारों में पहला सुसुमू एनडो (जापान) के अफसेट लिथोग्राफी माध्यम के शीर्षक "स्पेश एण्ड स्पेश/लाईट बल्ब" को दूसरा–जेरजी जेड्रीशियाक (पोलाण्ड) के लिनोकट विधा के शीर्षक "पिकनिक" को, तथा तीसरा–पर गुन्नर देलानडर (स्वीडन) के शीर्षक –"पाराडाइस" एचिंग माध्यम के कलाकारों के छापाकलाकृतियों को ग्राण्ड पुरस्कारों से सम्मानित तथा नवाजा गया, एवं चौदह मैरिट सार्टीफिकेट

पुरुस्कारों में अर्जेण्टाइना के अलफ्रेडो बेना विदेश–बेडोया शीर्षक "द–ज्यूरि" लिनोकटु क्यूबा के गैलसन डोमिंगुऐज शीर्षक "मैन–।।।" बुडकट जापान के कैशि मातसुनागा शीर्षक "मिरर–।।।" एचिंग, जापान के शिगेको क्यूमावे शीर्षक "हारमोनी–।।" एचिंग, जापान के यूची सावार्ड शीर्षक "किपींग इन टच बिथ पाईन ट्रि–87–4" इन्तावलियो व कोलोग्राफ, नखे के सिगमण्ड रेएटे शीर्षक "द किस" एचिंग, पुर्तगाल के गिल लोपेज शीर्षक "आल टाईम" सेरिग्राफी, रुमानियाँ के क्लारा तामस शीर्षक "रैभोकेआर" मैजोटिंट, स्वीडन के क्रिस्टीना शीर्षक "ग्रुप पोट्रेट विथ इजावेल्ला" एचींग थाईलैण्ड के चालेरमसक लताना शीर्षक "द इमेज ऑफ लाईफ" इन्तागलियो व पेपर ब्लॉक, थाईलैण्ड के सिततीचाई शीर्षक "मनुमैन्ट ऑफ लव" इन्तावलीयो यूक्रेन के क्रिस्टाईन गेण्डोलीन शीर्षक "ड्रैस" ड्राई–पाईट तथा अमेरिका के स्टेवेन रोवर्ट सोरमान शीर्षक "एज अफटेन" लियो, वुड, इन्ताग्लीयो, हैण्ड वार्क को मैरीट सार्टिफिकेट अवार्ड से सम्मानित किया गया।

निर्णायक मण्डल के सुझावानुसार, उक्त प्रदर्शनी में दिये जाने वाले तीन ग्राण्ड पुरुस्कार (20,000) को यदि छः ग्राण्ड पुरुस्कारों में परिवर्तित कर दिया, तो इस प्रदर्शनी को अंतर्राष्ट्रीय स्तर पर और अधिक कलाकारों का प्रतिसाद (भागीदारी) प्राप्त हो सकता है ।

तीसरा भारत–भवन बिनाले अन्तर्राष्ट्रीय छापा प्रदर्शनी

(13 फरवरी से 18 मार्च 1995)

13 फरवरी से 18 मार्च 1995 तक चलने वाली–तीसरा बिनाले छापा प्रदर्शनी समिति के सभापति–मनजीत बाबा, न्यू दिल्ली, आयुक्त अधिकारी–पलानि आप्पन मद्रास, तथा सदस्यों के पद पर–वालटर डिसूजा अहमदाबाद, युसूफ भोपाल, व अखिलेश भोपाल, के प्रमुख रहे। प्रदर्शनी के सलाहकारी समिति में मजीत बाबा, रोबिन डेमीड, हक्कू साहू, पलानी आप्पन, आदि समिति के सदस्यों के रुप में सराहनीय योगदान दिया ।

उक्त प्रदर्शनी में अन्तराष्ट्रीय निर्णायक मण्डल के अन्तर्गत देश–विदेश के तीन प्रसिद्ध छापाकारों–पॉल हारवे पारसी–(फ्रांस), रोजेमारि माईल्स (लन्दन),

और ज्योति भटट (भारत) को आमंत्रित किया गया था, इन सदस्यों ने प्रदर्शनी हेतु प्राप्त 38 देशों के 1240 छापा चित्रण में से चुनिन्दा 236 छापाकला को जन सामान्य किया गया, वे देश–विदेश के 155 कलाकारों की कृति आमंत्रित की गई। इसके अतिरिक्त ओपन कैटागीरी में भारतीय 615 कलाकारों में 54 कलाकारों की कलाकृति तथा 389विदेशी कलाकारों में से 137 छापाचित्र प्रदर्शित की गई, जिसमें से 4 कलाकृतियों को ग्राण्ड पुरुस्कार (50,000/– प्रत्येक), 4 स्पेशल पुरस्कार (20,000/प्रत्येक) तथा *नौ स्वान्तना पुरुस्कार से सम्मानित किया गया* ।

ग्राण्ड पुरुस्कारों से नवाजे गये 4 कलाकृतियो में टाडयूज जैन कोल (पोलाण्ड) शीर्षक–द्वारा लेपिट्स–1, एचिंग, बेल्जियम के ल्यूकास कुरजाकोश की, आनट्राईटल, लिनो–कट, बांग्लादेश के सुल्ताना रोकेया शीर्षक–मैडोना विथ द पैसेन्जर–2, एचिंग तथा जापान के सोको योमोगीजवा, शीर्षक–आनट्राईटल, इन्ताग्लीयो आदि कलाकृतियाँ शामिल रहे। वही चार स्पेशल अवार्ड (20,000/–प्रत्येक) के अन्तर्गत सिद्धार्थ घोस, रुपाली रुद्रा, एस.धिनाकरा सुन्दर, अनूपम सूद के कलाकृतियों में कला–तकनीक, अभिव्यक्तियों की विविधता को मुक्त कंठ से सराहा गया तथा पुरुस्कृत किया गया। स्वान्तना के स्तर पर *नौ कलाकृति* को पुरुस्कृत किया गया जिसमें पॉल अनटोल कोली–(भारत) 2–जोगेन चौधरी (भारत), 3–जरिना आर. हासमी (अमेरिका), 4–मिकजी स्लाऊ प्लाऊटा (पोलांड), 5–लाडिस्लाऊ प्लाऊटा (पोलांडा), 6–मारटिन जोशेफ किंग (आस्ट्रेलिया), 7–पिरै पाइकोन (बेल्जियम), 8–भवानी प्रसाद करोच (फ्रॉस), 9–एनटोनिआ मीओरिआ टलामिनि (नैदरलैण्ड) को सम्मानित की गयी ।

चतुर्थ भारत–भवन अंतर्राष्ट्रीय द्विवार्षिक बिनाले छापाकला प्रदर्शनी (13 फरवरी से 13 मार्च 1997)

बिनाले छापा प्रदर्शनी समिति के अन्तर्गत–मनजित बाबा, न्यू दिल्ली (सभापति), इ. वालटर डिसूजा, अहमदाबाद (आयुक्त अधिकारी), पलानिआप्पन, चैन्नई (सदस्य), अमित अम्बालाल, अहमदाबाद(सदस्य), मृणालिनी मुखर्जी, न्यू दिल्ली (सदस्य), अखिलेश, भोपाल (सदस्य), युसूफ, भोपाल (सदस्य), तथा

रुपंकर भारत–भवन के सलाहकारी समिति में मनजित बाबा, जोगेन चौधरी, अकबर पदमसी, मृणालिनी मुखर्जी, मदन गोपाल सिंह, आर.एम. पलानिआप्पन, अमित अम्बालाल, और राजीव सेठी एवं अन्तर्राष्ट्रीय निर्णायण मंडल के रुप में आमंत्रित कलाकारों में –सोएचि इदा (प्रिन्ट मेकर/मूर्तिकार) (जापान), अकबर पदमसी चित्रकार/मूर्तिकार) (भारत), अमिताव दास (चित्रकार) (भारत) रहे ।

प्रदर्शनी में 37 देशों से हजार से ज्यादा छापाचित्र आये जिसमें 376 छापाचित्र चयन किया गया। चार ग्राण्ड पुरुस्कार तथा 10(दस), हनरैवल पुरस्कार दिया गया, जिसका उल्लेख निम्न प्रकार है ,

चार ग्राण्ड पुरुस्कार में –1–बोन्गीवाऊल्ट आनद्रे – (फ्रांस)2–ए. बाल सुब्रमण्यम–(भारत) 3–फ्रासिस्को डेनियल ओनटानोर मारटिनेज (मैक्सिको) 4–जानी कोन्सस्टाटिनोस्की पूनटोस–(पोलाण्ड) *स्वान्तना पुरुस्कार*–डेमिआन फ्लोरेज कोरटेस (मैक्सिको), ल्यूसि लोपेज सेलिस (ब्राजील), एलिजावेथ आन हन्टर (इटली), डेनिस रुने स्टिन (स्वीडन), लिज लिलीआन इनग्रान (कनाडा), डिमसे निकोलस (मासेडोनिआ), योसितो आरिची (जापान), जनगण सिंह श्याम (भारत), विशाखा (भारत), सनदिल भाटिया (भारत) अीद नामजद रहे।

पाँचवीं भारत–भवन अंतर्राष्ट्रीय द्विवार्षिक बिनाले छापाकला प्रदर्शनी
(9 दिसम्बर 2001 से 8 जनवरी 2002)

उक्त प्रदर्शनी में 38 देशों के 813 छापाचित्रों में से 122 छापाचित्र चयन किया गया। तथा देश–विदेशों से 57 आमंत्रित कलाकारों की कलाकृति का भी प्रदर्शित किया गया। इस प्रदर्शनी के निर्णायक मण्डल के अन्तर्गत–कात सूमि याजाकि–(जापान), ए.बाला सुब्रमण्यम (भारत) अनुपम सूद, (भारत) आदि कलाकारों ने चार कलाकृति को ग्राण्ड पुरुस्कार 1–सोको योमोगिजावा (जापान), 2–पाओलो सिआमपिनी (इटली), 3–तोसिओ योसिजूमि (जापान), 4–सन्दीप भाटिआ (भारत), तथा 10 को हनरैवल मैनस पुरुस्कार लि सिओंग कु (कोरिआ), चून हुआ लि (कोरिया), केईको वातानावे (जापान), जेरजी जेद्रिसिआक (पोलाण्ड), वुल्फगांग त्रोसके (जर्मनी), राजेश अम्बालकर (भारत), नवीन कुमार (भारत),

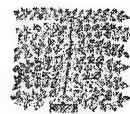
दत्तात्रे दिनकर आपते (भारत), सौगाता गुहा (भारत), विजय बागोडि (भारत), पुरुस्कार हेतु चयन किये ।

छट्वीं भारत–भवन अंतर्राष्ट्रीय द्विवार्षिक बिनाले छापाकला प्रदर्शनी (13 फरवरी से 13 मार्च 2004)

35 देशों में 443 कलाकारों के कलाकृति प्राप्त हुए। जिसमें 123 भारत के कलाकारों कलावृति तथा 103 विदेशी कलाकारों के कलाकृतियॉ चयन किया गया। जिसमें से चार को ग्राण्ड पुरुस्कार तथा बारह को विदेशी कलाकारों को तथा ग्यारह भारतीय कलाकारों की ''हनरैवल मेंनशन'' एवं 12 देश–विदेशों के कलाकारों की कलाकृति को आमंत्रित किया गया था ।

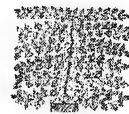
चार ग्राण्ड पुरुस्कार में 1– तोमाकाजू काटाओमा (जापान), 2–वेरोनिक लऊरेन्ट डेनिएल (फ्रांस), 3–विस्लाऊ स्लाऊमिर हलदाज (पोलाण्ड), (Lino- Cut), 4–जयन्त गजेरा (भारत) (Etching)। बारह (विदेशी कलाकार) को हनरैवल मैंनसन में 1–करेन मारगारेट दगास–(कनाडा), ओसकार केमिला, देलास फ्लोरेस (कनाडा), वालटर विलियम जूले (कनाडा), जिआ वेई (चिन), क्वीसू हु(चिन), सोऊ पुई कुन (चिन), करला फौसि (इटली), यो ने क्राच–(नैदरलैण्ड), जरजी–जेद्रसिम़(पोलाण्ड), जिल एलिओ नोर लिण्ड स्टोरम–(स्वीडन), एलिसीओ केनडिआनि–(अर्जेन्टिना), तोमोया उचिदा (जापान), तथा ग्यारह भारतीय कलाकार को हनरैवल मैंनसन में अनुप कुमार मित्रा, चांद अहमद, दिलीप शर्मा, किशोर साहेब राओ काडु, कोंदन्दा राओ तेपाला, क्रिष्ण चैतन्य वेलोगपती, राजेश राना, सरिका श्रीलेंक मेहता, स्वजन कुमार दास, सूमाकर ताड़ी, विशाखा आपटे आदि को विशेष पुरूस्कार से नवाजा गया। उक्त अन्तराष्ट्रीय प्रदर्शनी के निर्णायक मंडल के अन्तर्गत डी.एल.एन.रेडडी (भारत), 2–योसिनोरी आराई (जापान), 3–नोरमान मथाइसोन (स्कटलैण्ड) आदि रहे ।

सातवीं भारत–भवन अंतर्राष्ट्रीय द्विवार्षिक बिनाले छापाकला प्रदर्शनी (13 फरवरी से 13 मार्च 2006)

भारत–भवन की 24वीं वर्षगॉठ के श्रृखला में आयोजित 7वीं द्विवार्षिक छापाकला प्रदर्शनी प्रतियोगिता में चयनित, पुरुस्कृत और विशिष्ट सम्मान से

विभूषित कलाकृतियों की प्रदर्शनी 13 फरवरी, 2006 को उद्‌घाटित हुई। 13 मार्च तक चलने वाली इस प्रदर्शनी में विश्व के 33 देशों के कलाकारों की चुनिंदा 400 कलाकृतियों को कला रसिको और जन सामान्य से समान रुप से प्रशंसा और सम्मान भी मिला ।

अन्तर्राष्ट्रीय निर्णायक मंडल के आमंत्रित सदस्यों में लक्ष्मा गौड़, हनुमान काम्बली, सलीमा हाशमी (पाकिस्तान) और डायना फॉगबेल (आस्ट्रेलिया) नें भी 1100 प्रविष्टियों की उच्चस्तरीय कला–तकनीक, अनुभूतियों की गहराई और अभिव्यक्तियों की विविधता की मुक्त कंठ से सराहना की । इन प्रविष्टियों में से 7 कलाकृतियों को पुरुस्कृत किया और 14 को हनरैवल मैंनसन से सम्मानित हेतु चयन किया गया ।

ग्रांड अवार्ड से पुरुस्कृत कलाकारों में कोरिआई कलाकार सियांग कु ली की एक्वाटिंट में बनी "फ्रॉम नेचर–10, कनेडियन कलाकार" वेजेविन की मैजोटिट से बनी "एन वेपरेस डी मेमोरी", जिग्नेश कांति भाई पटेल की वुडकर से बनी "इन द बस", जापान के शु हेई सेकिया की सिल्क स्क्रीन में बनी "वरटाइगों" अभिषेक श्रीवास्तव की "अनटाइटल–।।" (एचिग एक्वाटिट) महेश प्रजापति की "द सोल्जर आफ्टर वार" (सेरिग्राफी) पुरुस्कृत एवं प्रशंसित हुई। वही बी0 नागदास की एचिंग एक्वाटिट में बनी "लास्ट ड्रीम" को विशेष पुरुस्कार का हकदार माना गया।

चौदह विशिष्ट सम्मानो (हनरैवल मेन्सन) से विभूषित होने वाले कृतिया थी, पाकिस्तान कलाकार नाजिया खान की 'हर हेयर' (सिल्क स्किन) कनाडा के कलाकार बेकसटर की मोल्टेन (डिजिटेल प्रिंट), जापान के सूजी सानो की एन आफ्टर नून नेप "(लिथोग्राफी), शाशुरी ओकी जापान की "सीन ऑफ इमोशन" (लिनोकट), होशोई जापान की "एयर फ्रॉम बॉटमलैसनेस" (वुडकट) तथा कोइची यामामोटो की नैपच्यून लीविंग (वुडकट), भारतीय कलाकारों में एम. बलराज के वूडकट में बने "मैन", सृजित देवीलाल पाटीदार की डिजिटल "अनटाइटल्ड" कृति, नेहा–योगेश की "आई एम बिजी" (एचिंग), पायल भरत शाह की "जॉय ऑफ लाईफ" (एचिंग), अतिन बासक "आफटर 57 ईयर ऑफ

इंडिपेंडेंस'' (एचिंग) अनीता दास चक्रवर्ती ी ''एक्जिसटेंस'' (वुडकर), अविजित रॉय की ''अनटाइटल्ड'' और पवित्र पाल की ''ब्यूटी'' (सेरिग्राफी, एम्बासिंग) निर्णायको की कसौटी पर खरी उतरकर विशेष रुप से सम्मानित हुई, तथा 32 आमंत्रित कृतियों में भी इटली, फ्रांस, पोलैण्ड, इंग्लैण्ड आदि देशों ने पूरे उत्साह से भागीदारी की।[1]

बसन्त की मधूमयी गंध से गमकते हर दूसरी फरवरी माह में देश कलातीर्थ–भोपाल स्थित, ''भारत–भवन'' इस प्रसिद्ध प्रदर्शनी के कारण कलाकारों और कला का कुंभ स्थल बना रहता है। भारत–भवन की हर वर्षगॉठ पर देश–विदेश से आमंत्रित संगीत, नृत्य, नाट्य, चित्र, कलाशिल्प और साहित्य क्षेत्र के दिग्गजों ने श्रेष्ठतम प्रदर्शनी और प्रस्तुतियॉ से महोत्सव का रुप दे दिया जाता है।

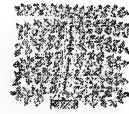
इस कला उत्सवों की श्रृंखला में अंतर्राष्ट्रीय द्विवार्षिक छापाकला प्रतियोगिता की प्रविष्टियों की उच्चस्तरीय कला–तकनीक अनुभूतियों की गहराई और अभिव्यक्तियों की विविधता को मुक्त कंठ से सराहना कि जाती रही है। साथ ही वर्तमान परिप्रेक्ष्य में छापा कला के उभरते आयामों पर चर्चा के द्वार भी खुलती रही है। कलाकारों की आशाओ, आकांक्षाओं के साथ साथ कला की सतह से झॉकते भयाक्रान्त मनोवेग, यांत्रिकता से उत्पन्न संत्रास की स्वर कृतियों को और भी सशक्त बना देता है। छापाकला की अनेकानेक पारम्परिक शैलियों से लेकर नवीनतम प्रयोगों से लैंस प्रदर्शित कृतियो को देख कलाप्रेमी, कलाकार, तथा निर्णायक स्वयं चमत्कृत रहते है, प्रदर्शनियों में सेरिग्राफी, एचिंग, एक्वाटिंट, वुडकट, मैजोटिंट, लिथोग्राफी, आदि तकनीकों के अम्बार में डिजिटल प्रर्विष्टियों की संख्या में क्रमशः बढता नजर आता है ।

देश–विदेश जैसे अमेरिका, अजेन्टाइना, कनाडा, मैक्सिकों, नीदरलैण्ड, नार्वे, स्वीडन और अन्य यूरोपीय देशों के साथ साथ पूर्वी सभ्यता वाले चीन, जापान, कोरिया और भारत के निकटतम पड़ोसी देशो बांग्लादेश और पाकिस्तान की कृतियॉ इन प्रदर्शनियों में प्रतिभागिता लेते है।

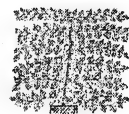
पुरुस्कार और सम्मान तथा आमंत्रित दिगगजों की कृतियों से सजी जाति रुपंकर के भित्तियों में अनेक भंगिमाओ और अनेक शैलियों में व्यक्त कलाकारों की भावनाएँ और संवेंगों की छटपटाहट साफ तौर से महसूस की जा सकती है ।

विगत वर्ष यानिकी चौवीसवी वर्षगॉठ यानिकी फरवरी 2006 के कला महोत्सव में मध्य प्रदेश शासन द्वारा सम्मानित होने वाले सृजनधर्मियों का आलंकरण समारोह भी सम्पन्न हुआ। रुपंकर कलाओं के लिए सुप्रतिष्ठित चित्रकार श्री मंजीत बाबा को *राष्ट्रीय कालिदास सम्मान* से विभूषित किया गया। भारत भवन की शुरुआत से जुड़े मंजीत बाबा की इस उपलब्धि से आनंदित संस्थान ने मंजीत बाबा की बारह कृतियॉ भी इस अवसर पर प्रदर्शित की गई ।[2]

छापाकला शिविर – प्रदर्शनियों के समानान्तर छापाकला का शिविर भी आयोजित किया जाता रहा। भारत–भवन एवं मध्य दक्षिण क्षेत्र नागपुर के सहयोग से छापाकला शिविर वर्ष 1994–95 में लगाग 10 दिन (8/8/94 से 18/8/94 तक) संचालित इस शिविर में देश के 16 जगहों से 16 कलाकारों ने स्थानीय कलाकारों के साथ भागीदारी की। कलाकारों और कला अध्यापकों के मध्य विचारों के आदान–प्रदान का ऐसा अवसर सुलभ करने वाला देश का यह पहला संस्थान है। शिविर में कलकत्ता से पिनकी बरुआ, आंध्र प्रदेश से राम मोहन, आसाम से अजीतशील, औरंगाबाद से–एम0 बलराज, राजेश अम्बालकर, बड़ोदा से रिनी धूमाल, कोलकाता से प्रदीप रक्षित, गुलवर्गा से चन्द्रहास, बड़ोदा से अभिजित राय, औरंगाबाद से वामन चिचोलकर, मुम्बई से विशाखा आपटे, भोपाल से पदमाकर सनताप, खैरागढ से अभिषेक श्रीवास्तव, उज्जैन से प्रीति तामोट, दिल्ली से सावंत शुक्ला, एवं कंचन चन्द्र, और भुवनेश्वर से डी.एन.रॉव, सम्मिलित हुए ।

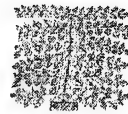
दूसरे छापाकला शिविर को उन्नत रुप देने के सोच में आदिवासी एवं नागर कलाकारों को एक साथ शिविर में स्थान देने की सोच के तहत लोक आदिवासी एवं नागर कलाकारों के छापाकला शिविर वर्ष– 1995–96 के अक्टूबर

में लगभग 10 दिन का (21–11–05 से 30–11–05 तक) संचालित किया गया । इस शिविर में `श के विभिन्न जगहों राज्यों से 12 नागर कलाकार तथा 8 आदिवासी कलाकार ने स्थानीय कलाकारों के साथ भागीदारी की। शिविर में नागर कलाकारों में मुम्बई से विलास शिन्द्र एवं अनंत निष्कम, दिल्ली में सत्य प्रकाश व जय झरोटिया, जयपुर से सुरेन्द्र शर्मा, भोपाल से विवेक, आसाम से पार्थ शर्मा, गुलबर्गा से अनिल बिहारी, मैसूर से अर्चना हांडे, लखनऊ से आर.के. सरोज, औरॅगाबाद से ए.डी.क़ाटे, हैदराबाद से एम. बलराज, आदि सम्मिलित रही, जबकि आदिवासी कलाकारों में चितुर से नंदगोपाल, बिहार से शीला शर्मा, झाबुआ से बाबू सिंह दुदना, भोपाल से लाडो बाई, रामसिंह व नर्मदा प्रसाद, गुलवर्गा से के.एस. नागरे एवं विजय कुमार गुडागी आदि ने अपनी कला का जौहर दिखाये ।

ललित कला अकादमी व भारत–भवन के सहयोग से टैमरिन ग्राफीक छापा शिविर 13 फरवरी 1995 से 22 फरवरी 1995 तक 10 दिन का यह शिविर आयोजित किया गया, जिसमें 12 विभिन्न जगहों से 12 कलाकार सम्मिलित हुए जो निम्नानुसार है–भुवनेश्वर से रामहरि जैना व अरुण कुमार जैना, मद्रास से आलफेसो, खैरागढ़ से वी. नागदास, जयपुर से विघा सागर उपाध्याय, गुलवर्गा से वी.जी. अनदानी, चंडीगढ से जे.एस.गर्चा, गुवाहाटी से नेनी वोर पुजारी, अहमदाबाद से वाल्टर डी. सूजा, बडोदा से विजय बागोडी, मुम्बई से पालकोली, और दिल्ली से जगदीश डे, सम्मिलित रहे ।

"अखिल भारतीय विद्यार्थी छापा शिविर नामक" विद्यार्थियों का छापा शिविर 3–7–96 से 13–7–96 तक आयोजित हुआ। जिसमें 17 विभिन्न राज्यों से 19 छापा कलाकारों (विद्यार्थी) ने स्थानीय कलाकारों के साथ भागीदारी की। शिविर में दिल्ली से अजित कुमार, गुवाहाटी से लिना अनोक, कलकत्ता से सुदीप राय, बैंगलोर से सूर्य प्रकाश, शांति निकेतन से सत्यपती राय, मद्रास से एम.राम.सुरेश, पटना से केसर शाहवाज, हैदराबाद से एम.कृष्णा रेड्डी व विनोद कुमार, गोवा से प्रभाव बजैकर, भुवनेश्वर से अविन्द्र पटनायक, जयपुर से मुकेश शर्मा, मुम्बई से स्वरुप दीक्षित, बड़ोदा से मूनीराज व मजिकांत चौधरी, ग्वालियर

से राजेश देवरिया, खैरागढ से शक्तिसागर कटरे, देवास से दिलीप पराजिया, राजनांद गाँव से अनंत साहु कलाकारों ने शिविर को सफल बनाये, दूसरे वर्ष 1997 को अखिल भारतीय वरिष्ठ छात्र छापा शिविर में 20 अलग अलग प्रान्तों से 20 छापाकार सम्मिलित हुए। 11 फरवरी से 20 फरवरी 1998 तक संचालित इस शिविर में कलकत्ता से अमलेश दास, पटना से श्रीनिवास चौधरी, गोवा से वितेस नाईक, पाण्डीचेरी से एम. कुगन, शांति निकेतन से सदाशिवम, व राजीव राय, आसाम से लोहीत राजवंशी, जयपुर से गजेन्द्र पालिवाल, ग्वालियर से पल्लवी मिश्रा, कश्मीर से जुहुर हसन, मुम्बई से दिलीप, दिल्ली से संजय, लखनऊ से मनीषा दोहरे, चण्डीगढ़ से राजेश कलसी, हनीष नारंग व आदित्य पाण्डे, खैरागढ़ से अर्चना जैन व राखी कुमारी, भुवनेश्वर से हिमांशु ओखर, और हैदराबाद से वी. नरेन्द्र चारी सम्मिलित हुये ।

आयुक्त आदिवासी विकास म0प्र0 व भारत–भवन के सहयोग से आदिवासी छात्र–छात्राओं का कलात्मक चित्रकला शिविर 5.5.2000 में आयोजित की गई, जिसमें बैतुल (म.प्र.) से कामिनी धुर्वे, खण्डवा (म0प्र0) से विष्णु नागर, धार (म0प्र0) से सुनीता मेडा, होशंगाबाद (म.प्र.) से राजेश उइके, खण्डवा (म.प्र.) से नंदलाल पाटिल ने श्रेष्ठतम योगदान दिये ।

ललित कला अकादमी नई दिल्ली एवं भारत–भवन के सहयोग से 9 दिसम्बर से 15 दिसम्बर 2001 तक आयोजित छापा कला शिविर में गुवाहाटी के दिलीप तामोली, बड़ोदा से जयकुमार, मुम्बई से अनंत निरुम, लखनऊ से संदीप भाटिया, मैसूर से एन .एस. प्रदीप कुमार, हैदराबाद से श्याम सुन्दर, मोहली से गजेन्द्र सन्धू, जयपुर से विनय शर्मा, चैन्नई से रवि शंकर, व भोपाल से राजेश अम्बालकर, शोभा घारे व युसुफ आदि ने सम्मिलित हुये ।

ललित कला अकादमी, नई दिल्ली व भारत–भवन के सहयोग से आयोजित दि0 10–3–04 से 16–3–04 तक छापा शिविर में मुख्य रुप से दिल्ली से जयंत गजरा, हैदराबाद से श्याम सुन्दर, बड़ौदा से विजय बागुडी, रॉची से नवीन कुमार, श्री नगर से अलफात अहमद, गाजियाबाद (उ0प्र0) से सुखविन्दर सिंह, लखनऊ से सावित्री पाल, तथा भोपाल से विशाखा आप्टे सम्मिलित रहे ।

दि0 5 नवम्बर से 11 नवम्बर 2004 तक संचालित अखिल भारतीय वरिष्ठ छात्र छापाकला शिविर में लगभग देश के विभिन्न प्रान्तों से 22 कलाकारों में मुम्बई से आरती दत्तोत्रय, चण्डीगढ से जसप्रीत छावड़ा, चैन्नई से जी.महेन्द्र, हैदराबाद से जी. वैयक्टेश्वर, करम प्रीत सिंह, जयपुर से श्रवणलाल जाट, नई दिल्ली से अनंत कुमार मिश्रा, प0बंगाल से संतनु प्रमणिक वेलपुर, पाण्डीचेरी से एस. विश्वनाथ, खैरागढ़ से अश्विनी गोड़वोले, पटना से संजय कुमार सिंह, गोवा से केदार के. धोधू, बड़ौदा से सीमा चलन डोलू, मैसूर से के. सुजीत, कलकत्ता से शुभंकर नाशकर, बैंगलोर से विनय कुमार सी.चन्द्रस्वामी, औरंगाबाद से कु. रजनी, पूना से अस्वाद तामोली, उड़ीसा से संतोष कुमार साहु, ग्वालियर से उदय गोस्वामी, गुवाहाटी से स्वपन सूत्रधार ने भागीदारी की ।

राष्ट्रीय छापा शिविर 2005 के अन्तर्गत 10 फरवरी से 16 फरवरी, 2005 तक चलने वाली अखिल भारतीय छापा कला शिविर में मुम्बई से तनुजा संतोष, पुणे से गजराज चव्हाण, कोलकाता से सुमोन जैन व अतीम वसक, दिल्ली से के.आर. सूबन्ना, बैंगलोर से अजीत दुबे, दिल्ली से हेमा गुहा, मुम्बई से राज मो0 पठान, भोपाल से प्रमोद गायकवाड़, श्रीनगर से सफी चमन आदि वरिष्ठ कलाकारों ने भागीदारी की, तथा अखिल भारतीय छात्र छापाकला शिविर (दि0 24.9.05 से 30.9.05 तक) वर्ष 2005 में सम्मिलित कलाकार खैरागढ़ से प्रबल घोष, बैंगलोर से तनवीर रहमान, हैदराबाद से नेहा राव, कश्मीर से अलताफ खान, जमशेद, गुवाहाटी से विकास आचार्य, कोलकाता से दिपाजन दास, उडीसा से सूर्यनारायण सेठी, त्रिनाथ महान्ती, पटना से विधान कुमार, दिल्ली से सौरभ, ग्वालियर से आदिति निगम, मुम्बई से साधना, भोपाल से जितेन्द्र ठाकुर, बड़ौदा से स्वनेश निगानकर, गोवा से कु0 कान्ति, पूना से नयन नगरकर, कु0 सुषमा, शान्ति निकेतन से अर्कपरब बोस, जयपुर से मुकेश साल्वी, पूना से अजय जोशी, गुलबर्गा से प्रशांत आदी थे ।[3]

सॉतवी अंतर्राष्ट्रीय द्विवार्षिक छापाकला प्रदर्शनी ने समानान्तर ही, भारत–भवन के 24वीं वर्षगॉठ पर अखिल भारतीय छापाकला का शिविर भी आयोजित हुआ। 12 फरवरी से 18 फरवरी 2006 तक संचालित इस शिविर में

देश के 12 जगहो से आये 12 कलाकारों ने स्थानीय कलाकारों के साथ भागीदारी की। कलाकारों और कला अध्यापकों के मध्य विचारों के आदान–प्रदान का ऐसा अवसर सुलभ करने वाला देश का यह पहला संस्थान है, शिविर में शांति निकेतन से अर्पण मुखर्जी (एचिंग), गुलबर्गा से वीरेन्द्र शाह (सिल्क स्किन), इन्दौर से परवेज अहमद (सेरीग्राफी), जयपुर से वरिष्ठ कलाकार विद्यासागर उपाध्याय (लिथोग्राफी) शांति निकेतन से पवित्र पाल (एचिंग सेरीग्राफी), भोपाल से संगीता पाठक (एचिंग) चेन्नई से दिनकर सुन्दर (एचिंग) श्रीनगर से शफी चमन (एचिंग), उदयपुर से आकाश गोयल (एचिंग), पांडिचेरी से एम. सेन्थिलनाथन (एचिंग), दिल्ली से सीमा कोहली (सेरिग्राफी) और मुम्बई से दिलीप शर्मा (एचिंग) सम्मिलित हुये ।

इस शिविर में कलाकारों ने अपनी तकनीक व सृजनशीलता से सभी को सम्मोहित किया कोई श्वेत–श्याम जलरंगों के स्फुर्त प्रवाह से सृजन अपनी सहज उन्मुक्तता से तो कोई भारत–भवन जुड़ी अपनी पुरानी यादों को अपनी कृति में संजोया, कोई अमूर्त विधा में श्री नगर को मूर्त किया है।

भारत–भवन के छापाकला विभाग के मुख्य प्रशासनिक अधिकारी श्री युसूफ शिविर की सफलता से विशेष उत्साहित होकर ऐसे शिविरों और परिचर्चाओं के निरन्तर आयोजन को वे कला संवर्धन का शक्तिशाली माध्यम मानते है, जहॉ कलाकारों को परस्पर तकनीकों के आदान–प्रदान के लिए मंच सहज ही सुलभ हो जाता है, यही विचार उनके प्रदर्शनी के बारे में भी है, प्रदर्शनी और शिविर का एक साथ आयोजन कलाकारों को अन्तर्राष्ट्रीय परिप्रेक्ष्य से जोड़ता है, ख्यातनाम राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय कलाकारों की कला और सृजन प्रकिया से रुबरु होने का ऐसा अवसर नवोदित कलाकारों के लिए वरदान के समान होता है ।[4]

भारत–भवन (रुपंकर) कि छापाकला विधि में अम्लांकन का कला में योगदान राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर निरंतर रही है, चाहे वो प्रतियोगिताओं हिस्सा लेने की होड़ में या प्रदर्शनियों के जरिये या जना लोक शिविरों में सम्मिलित होकर सफल योगदान तथा सकिय कार्य हेतु इसका योगदान सदा

महत्वपूर्ण रही है, भारत–भवन की अम्लांकन कला को सफल बनाने में निरन्तर आयोजित कला शिविर तथा प्रदर्शनियों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है, जो यहॉ के कला को समकालीन दौर पर एक महत्वपूर्ण स्थान पर लाकर खड़ा किया तथा कला में योगदान स्मरणीय रहा है ।

लम्बे समय से भारत–भवन (रुपंकर) कलाकार शिविर आयोजित करते आ रहे है, जिनमें देशभर के चुनिन्दा और कई पीढ़ियों, शैलियों में काम करने वाले कलाकार एक साथ जमा होते है, आपसी वैचारिक आदान–प्रदान करते है, और कई स्तरों पर एक दूसरे से कुछ ले जाते है, और अपना दे जाते है, यहॉ जितना अधिक सांस्कृतिक कला विकास के लिए कलाकारों को सहयोग प्राप्त है, अन्यत्र कहीं नहीं है, भारत भवन जैसे बहुकला परिसर में तो आए दिन कला के साथ साथ साहित्य से जुड़ी उच्च स्तरीय गतिविधियों को देखने सुनने की सहज आदत सी यहॉ के कला प्रेमियों को हो गई है ।

शिविरों की इसी श्रृंखला में 9 जनवरी से 13 मार्च 1996 तक भारत–भवन में चलने वाला यह सू–दीर्घ कला शिविर में केवल मध्य प्रदेश की कला पर एकाग्र था, क्योंकि प्रदेश का नवनिर्मित "विधान भवन" और उसकी सज्जा की पूरी जिम्मेदारी भारत–भवन को सौपी गई थी, इस भवन की सज्जा के लिए 40 लाख रुपये का बजट सिर्फ कलाकृतियों के लिए प्रदेश सरकार ने देना तय किया था, पूरे वर्ष भर के लिये जहॉ यह राशि भारत भवन के लिए दी जाती रही है, वही इस बार केवल इस शिविर को आयोजित करने के लिए दी गई थी, रुपंकर प्रमुख कलाकार युसुफ के अनुसार संस्कृति सचिव, अंशु वैश्य, ज्योतिन्द्र जैन, और मंजीत बाबा के प्रयासों से यह योजना बनकर तैयार हुई, और एक त्रि–सदस्यीय आन्तरिक समिति युसुफ, अखिलेश, और रॉबिन डेविड को लेकर गठित की गई, इस समिति ने ऐसे 66 कलाकारों का चयन किया जो लगातार रचनारत रहे, और जो समिति की नजर में आज भी प्रासंगिक और अर्थवान है ।[5]

हालॉकि विधान–भवन की सज्जा के लिए कलाकारों से उनकी कृतियॉ परोक्ष रुप से खरीदी भी जा सकती थी, लेकिन बिचौलियों के मार्फत इस तरह

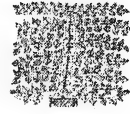
खरीद फरोख्त करने की बजाय प्रत्येक कलाकार के काम का सही सही मूल्यांकन हो सके और विधान भवन में प्रत्येक का ताजा काम पहुँच सके, यही इच्छा शिविर के आयोजन का कारण बनी। यह शिविर एक और मायने में अच्छा रहा कि इसमें 66 कलाकारों ने एक ही साथ शिरकत की, भिन्न–भिन्न शैलियों, माध्यमों से कार्य किये। जनवरी से मार्च तक कि इस अवधि में खूब काम हुआ, लगभग एक एक कलाकार ने एक से तीन जिंक प्लेटो पर ग्राफिक का कार्य किया, लोक कलाकारो की रचनाशिल क्षमता की गति का तो जबाव ही नहीं था, बड़े बड़े कैनवास, छापाचित्रण, ड्रॉईग में अपना अबाध रचना को खुली राह देते चले गए ।

इस शिविर में चित्रकला, ग्राफिक कला की विधाओं में अपनी अलग अलग पहचान रखने वाले कलाकारों में उल्लेखनीय कुछ युवा कलाकारों के नाम अपने बेहतर काम के जरिये याद रखे जा सकते है–शोभा घारे, सीमा, प्रीति तामोट, राहुल भण्डारी, अनिल, जय, ओ.पी.खरे, राकेश भटनागर, ईश्वरी रावल, सचिदा नागदेव, बसन्त आगाशे, सुरेश चौधरी, और अफजल थे, लोक कलाकारों में आनन्द सिंह, लाडो बाई, चन्दुबेन, बुधनी बाई, भूरि बाई आदि ।

शिविरों के आयोजन के प्रति कलाकारों का दृष्टिकोण

शिविर आयोजन के प्रति अलग अलग कलाकारों का अलग अलग दृष्टिकोण सामने आते है, (जो कई बड़े छोटे शिविर में सम्मिलित हो चुके है, उनमें से कुछ मंजे हुए कलाकार है, तो कोई उभरते हुए कलाकार है) ऐसे कुछ कलाकारों से वार्तालाप के दौरान कला के प्रति उनके पक्ष का कुछ अंश प्रस्तुत करना यहाँ प्रासंगिक होगा ।

प्रीति तामोट मूलतः ग्राफिक कलाकार है, गम्भीर, बेहद सजग कलाकार है, प्रीति ने अब तक बहुत सी शिविरो में काम किया है, अपने प्रदेश में ही लिथों, सिल्क–स्क्रीन में काम करने का अनुभव उन्हें है, लेकिन लगभग 20 वर्षो से एचिंग (अम्लांकन) में अपनी दक्षता रखती है ।

प्रीति मानती है कि शिविर साधारणतः 5 से 7 दिन तक चलता है इतनी कम अवधि में कलाकार को अपने काम में और भी निखार लाने की गुंजाइश नहीं

मिलती, क्योंकि शिविर के अपने तय दायरे में एकाग्र हो पाना असम्भव सा लगता है, आपसी मेल–मुलाकात, आदान–प्रदान और सीखने सीखाने की प्रक्रियाओं के चलते, अपनी विधा की तकनीकी समस्याओं से जुड़ने के बाद बचे हुए थोड़े से समय में अपने काम से संतोष कर लेना पड़ता है ।

प्रीति यह भी मानती है, अपने प्रदेश में महिला कलाकारों को आगे लाना जरुरी है, इसीलिए भविष्य में गति लाने के लिए शिविरों की आयोजन होने ही चाहिए, भारत–भवन की शिविर अन्य शिविरों से भिन्न है, और अवश्य ही इसका लाभ प्रदेश के कलाकार तथा भारत–भवन से जुड़े हुए कलाकारों में खूब काम कर के लिया होगा ।

सीमा गुरैया भी लम्बे अर्से से प्रीति की तरह एचिंग विधा में अपनी पहचान बनाए हुए है, शिविर में किए अपने विधा परिवर्तन की जरुरत के बारे में सीमा कहती है, कि मुझे लगा कि तैल चित्रण में अधिक सम्भावनाएँ है, प्रिन्टिंग की अपनी अलग अहमियत से भी उन्हें इंकार नहीं है, शिविर के कामों से आत्म संतुष्टी नहीं मिलती, जिसकी वजह शिविर में समय की कमी को मानती है, इनका कहना है, कि शिविर से कुछ न कुछ मिल ही जाता है, सम्पर्क बढ़ते है, क्षेत्र तो व्यापक होता ही है, इस बात की सीमा गहराई से स्वीकार करती है, साथ ही कलाकारों को एक अच्छा अवसर मिलता है, शिविरों में हिस्सा लेने से, उन्हें अपने देश–प्रदेश के वरिष्ठ कलाकारों से मिलने और उनका काम देखने का अवसर प्राप्त होता है ।

लोक–कलाकारों की एक साथ शिरकत पर वे कहती है, कि लोक कलाकारों जैसा सहज हो पाना नागर कलाकारों के लिए असम्भव है, क्योंकि हम लोगों ने अपने आपको कठिनतम बना लिया है, इसकी वजह कला शिक्षण और तकनीकी जानकारी को वे मानती है ।

राजेश देवरिया भारत–भवन में एक लम्बे अर्से से अपना कार्य तथा अपना योगदान देते हुए फिलहाल अपनी पुश्तैनी घर झाँसी में रहे कर अपनी कला को आगे बढ़ा रहे है, देवरिया एक उत्साही, गंभीर तथा अग्रणी ग्राफिक कलाकार के साथ साथ एक अच्छे मूर्तिकार भी है, उन्होने बहुत सी शिविर में हिस्सा ले चुके

है, वो कहते है, शिविर का आयोजन निश्चित ही एक अच्छी और जरुरी है, कला को आगे बढाने के लिए, हालॉकि जिन कलाकारों को अपने काम में एकान्त की जरुरत होती है, और अपनी रचना को बार–बार जॉचने की आदत होती है, उनके लिए एक प्रकार की असुविधा जरुर होती है ।

ये भी कहते है, कि शिविर का जो उददेश्य है, उसे देखते हुए काम में पुनर्रावृत्तियों के खतरे तो होते ही है, क्योंकि इतनी कम अवधि में अपने काम को सही ढंग से देखने समझने और प्रस्तुत करने का अवसर नहीं मिलता।

शिविर में वरिष्ठ कलाकारों के साथ काम करने से उभरते कलाकारों को फायदा अधिक होता है, साथ ही सोच के रास्ते खुलते है, विस्तार मिलता है, अपने काम के लिए।

इस प्रकार लगभग अधिकतर कलाकारों ने शिविर में यह महसूस किया कि लोक और नागर कलाकारों का एक साथ एक दृष्टि में भले ही आत्मीय लगता है, लेकिन कहीं अनजाने में नागर कलाकारों की रचना प्रक्रिया की सच्चाई पर थोड़ी देर के लिए छापा के आभास को नकारा नहीं जा सकता, क्योंकि लोक–कलाकार अपनी स्वच्छन्द सहज अभिव्यक्ति से जो भी रचेंगे, वह उनकी पृष्ठभूमि और बौद्धिक स्तर की मासूमियत के कारण सुखद अवश्य लग जाता है, लेकिन ठीक यह कला शिक्षा और अन्य चुनौतियो के दबाबों से घिरे नागर कलाकार अपनी रचनात्मक बेहतरी के लिए जूझते हुए भी इस तरह की तुलनात्मक प्रस्तुति के आतंक से बच नहीं सकते ।

मध्य प्रदेश तथा देश की कला ऐसी शिविर से कई महत्वपूर्ण मोड़ लेगी, भारत–भवन के जरिए शिविर आयोजन का इस तरह का प्रयास उम्मीदों भरा हो गया है, ऐसे अवसरों की सबको बेसब्री से चाह रहेगी, और अब इस स्पष्ट पृष्ठभूमि के बल पर प्रदेश के युवा तथा पौढ़ कलाकार छदम–आधुनिकतावाद में फॅसने की बजाय अपनी भरपूर ऊर्जा नए प्रयोगों के साथ ही सार्थक रचने में लगा पायेंगे और चित्र भाषा और संरचना के सौंदर्य को भी गहराई से पहचानेंगे।

• भारत-भवन की अम्लांकन पद्धति का कला में योगदान

भारत–भवन के प्रयासों ने देश में कला के प्रति जनरुचि को विकसित करने, कला में नये आयाम ढूँढने, कलाकारों को प्रतिष्ठित करने तथा नवोदित कलाकारों को प्रेरणा तथा उत्साह प्रदान करने एवं आगे बढ़ने में महत्वपूर्ण योगदान दिया है, इसके द्वारा आयोजित स्थानिय, प्रादेशिक तथा अखिल भारतीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय स्तर की कला प्रदर्शनियों ने विभिन्न कलाकारों की कृतियों, उनकी शैलीगत विशेषताओं और तकनीकों को देखने समझने के अवसर जुटाए जिनसे नवोदित कलाकार तो निश्चित रुप से बहुत अधिक लाभान्वित होते रहे है।

प्रमुख गतिविधियॉ

1–हर दूसरे वर्ष भारत–भवन अंतर्राष्ट्रीय बिनाले छापाकला प्रदर्शनी एवं पुरुस्कार

2–अखिल भारतीय भारत–भवन बिनाले समकालीन भारतीय कला प्रदर्शनी एवं पुरुस्कार ।

3–क्षेत्रिय कला प्रदर्शनी तथा क्षेत्रों से चयनित कृतियो की राज्य स्तरीय प्रदर्शनी।

4–वरिष्ठ कलाकारों की रिट्रास्पेक्टिव/ आमंत्रित कला प्रदर्शनी

5–राष्ट्रीय अन्तर्राष्ट्रीय व अंर्तक्षेत्रीय प्रदर्शनियों का समय–समय पर आयोजन।

6–अंतर्राज्य विनिमय कला प्रदर्शनियों का आयोजन

7– कला–जागरुकता के ध्येय से संग्रहीत कृतियों की प्रदर्शनियों, व्याख्यान, चलचित्रों एवं पारदर्शीयों का प्रदर्शन

8–विशिष्ट कलाकारो , कला –समीक्षकों , कलाविदों , कला इतिहासकारों को भारत–रत्न सम्मान

9–व्याख्यान , सेमिनार , व कला संगोष्ठियों

10–अखिल भारतीय तथा प्रदेश स्तरीये , छात्र–छात्राओं के स्तर पर ,आदिवासी तथा नागर कलाकारों के एक साथ कला शिविरों का विभिन्न माध्यमों / विधाओं में आयोजन ।

11–स्थाई संग्रहालय के लिए कलाकृतियों का क्रय ।

12–कला–पुस्ताकलय एवं वाचनालय सुविधा ।

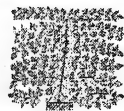
13–कला–संबंधी पुस्तको , पत्रिकाओं , मोनोग्राफ पोर्टफोलियो , पिक्चर पोस्टकार्ड आदि का प्रकाशन ।

14–कला गतिविधियो के लिए विधिका एवं श्रोतागार के आरक्षण की सुविधा ।

15–रचनात्मक कला केन्द्र के माध्यम से कलाकारों को सृजन कार्य की सुविधा ।

16–विक्रय केन्द्र द्वारा प्रकाशनों एवं कलाकृतियों का विक्रय ।

अध्याय नवम्

उपसंहार

उपसंहार

मध्य प्रदेश की भूमि भौगोलिक दृष्टि से उर्वर होने के साथ–साथ कलात्मक दृष्टि से भी अत्यंत उर्वर है। यहॉ समृद्ध और वैभवशाली कला परम्पराये विश्व प्रसिद्ध है। मध्य प्रदेश के मुख्यतः भारत–भवन के कला मंच पर हमें अनेक कलाकार दिखाई देते है जो आज की कला की दृष्टि से आकारों को सरलीकरण, रंगों को स्वाभाविक निर्मल सौंदर्य, प्रतीकात्मकता, प्रभावपूर्ण संयोजन आदि कलात्मक गुण सभी कुछ इनकी कृतियों में विद्यमान है, कला के क्षेत्र में छापाकला के कला कोर्यशालाओं, छापा प्रदर्शनियों में इनकी भागीदारी जहाँ देश के कई कलाकारों को राष्ट्रीय ख्याति दिलाती है वहीं कई युवा कलाकारों को इस दिशा में आगे बढ़ने के लिए प्रेरित करती है ।

कलाओं, कलाकारों और कला–रसिकों का संगम–केन्द्र माने जाने वाला भारत–भवन जितना अपनी बहिरंगता में वास्तुकला और स्थापत्य की खूबसूरती लिये हुए है, उतनी ही गहरी और अनूठी है उसकी अन्तरंग संरचना, जिसकी परिकल्पना का श्रेय विश्वविख्यात वास्तुशिल्पी चार्ल्स कोरिया को है ।

13 फरवरी 1982 को तत्कालीन प्रधानमंत्री श्रीमती इन्दिरा गॉधी द्वारा उद्‌घाटित एवं लोकार्पित यह कला और संस्कृति परिसर अपने प्रवेश द्वार से ही हमें खींचने लगता है। जैसे–जैसे हम इसकी सीढ़िया उतरते है, यह किसी सम्मोहन–सा हमें घेरता है और अपने अनेक रुपाकारों, कला–कृतियों, ध्वनियों और नादों का बहुरुपी वैभव और ऐश्वर्य लिये हुए एक ऐसा संवाद शुरु करता है जिसके साक्षी वे सब हुआ करते है जिन्हें हम धरती, आकाश, हवा–पानी और आग तो कहते ही है, वह गौरवपूर्ण इतिहास, महनीय परम्परा और संस्कृति भी होती है जो अपनी ठेठ स्थानिक देशी विशेषताओं का अनोखापन लिये हुए वैश्विक क्षितिजों के उदात्त नवनिर्माण में योगदान करती आयी है ।

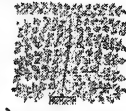
भारत–भवन अगर मध्य प्रदेश की, प्रकारान्तर से भारत की, जन–मन की अन्तः प्रेरणाओं, मुखर अनुभवों और जीवन्त कल्पनाओं की साक्षात् रंगस्थली है तो

इसीलिए कि यहाँ सिर्फ रुप (देह) नहीं, कला का धड़कता हुआ प्राण और एक–एक स्पन्दन में मुखरित और प्रतिबिम्बित होती भारतीय सृजनशीलता की आत्मा की रहस्यमयी मुस्कानों का अनुभव सहज सम्भव है ।

तालों का ताल भोपाल की बड़ी झील से सटी अनुन्नत–सी गिरि–माला पर, नीम सॉवलापन लिये गुलाबी पत्थरों की यह संरचना ठीक इसी तालाब की तरह मुग्धकारी और गम्भीर है: ऐसी ही रहस्यपूर्ण चुप्पी और अस्पस्ट–सी भाषा का मौन–संगीत लिये हुए। यह देशी, स्वदेशी और विश्वधर्मी कलाओं और कला–संस्कृतिकर्मियों के साथ–साथ प्रदेश और देश विदेश के उन तमाम लोगों का संवाद–केन्द्र भी है जो परम्पराओं के विकास में आस्था और संस्कृतियों के प्रति गहरी निष्ठा और समर्पण का भाव रखते है ।

अपनी विविधता में अनूठापन और समग्रता का बोध लिये यह कला–संस्कृति परिसर अपने दर्शकों और कला–रसिको को कभी रुपंकर कलाओं तो कभी अपनी कोमल उदात्त ध्वनियों, नादों, कभी अपनी भाव–भंगिमाओं, कार्य–व्यापारों तो कभी अपनी गुरुगम्भीर, गहन वैचारिकता से इतना अभिभूत करता है कि उनका यहॉ आना सचमुच उनके उन पलों की सार्थकता के बोध से भर जाता है ।

कलाओं के संरक्षण, अनुसंधान, नवाचार, संवर्द्धन और विस्तार के साथ सृजनात्मक कलाओं के क्षेत्र में उत्कृष्टता के राष्ट्रीय केन्द्र के रुप में स्थापना, भारत की कलाओं और संस्कृति के बहुलतावादी स्वरुप और मूल्यों का प्रतिबिम्बन, आदिवासी और लोक–कलाओं के क्षेत्र में हो रहे व्यवस्थित और वैज्ञानिक अध्ययन का प्रोत्साहन और समर्थन, प्रस्तुतियों, प्रदर्शनियों, परिसंवादों, सम्मेलनों, व्याख्यानों आदि के माध्यम से आलोचनात्मक संवाद का सक्रिय मंच तैयार करना, विज्ञान और कलाओं के बौद्धिक अन्तराल को पाटना, तथा कला और संस्कृति के क्षेत्र में भावी अनुसंधानों के लिए अन्य राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय केन्द्रों के साथ सम्पर्क स्थापित करना आदि भारत–भवन के उद्देश्यों में शामिल है ।

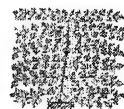
* उपसंहार

भारत–भवन में आधुनिक तथा आदिवासी–लोक कला केन्द्र तथा संग्रहालय **रुपंकर**, नाट्य प्रभाग **रंगमण्डल**, भारतीय कविता केन्द्र और पुस्तकालय **वागर्थ**, शास्त्रीय और लोक–संगीत का केन्द्र **अनहद**, उत्कृष्ट सिनेमा का केन्द्र **छवि**, आदि प्रमुख प्रभाग कार्यरत् है।

भारत–भवन चित्रकला, मूर्तीकला, राग, संगीत, अभिनय, मुद्राओं, रंगाकार और कविताओं का ऐसा घर हैं जहाँ शब्दों, रंगो, स्वरों, शरीरों आदि पत्थरों का सामूहिक परिवार वास करता हैं तथा भारत–भवन समकालीन लोककला, आदिवासी कला व नागर कला का संगम स्थल हैं जो आपने आप में विलक्षण हैं।

रूपांकर की स्थापना मध्य प्रदेश शासन के सूझाव से की गई एवं लोककला संग्रह योजना भारत भवन के शुरूआती निदेशक स्व0 जे0 स्वामीनाथन जी की हैं तथा उन्हीं के परिचालन से यह योजना हमें कला की भिन्न आयामों से परिचित कराती हैं।

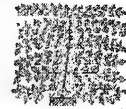
भारत भवन की लोक–कला का संग्रह विभिन्न लोक जातियों द्वारा धार्मिक सामाजिक उत्सवों पर संयुक्त होने वाली समसामयिक वस्तुएँ जो सौदर्यपुरक दृष्टि से भी बनाई गई हो और जो कलात्मक अस्तित्व भी रखते हों, ऐसी वस्तु को एकत्रित करके संग्रहित करना, लोककला तथा नागर कला को समकालीन के सामने प्रस्तुत करना इस संग्रह का उद्देश्य है।

भारत–भवन के लोक कला संग्रहालय नागरी व आदिवासी कलाओं का संगम स्थल है। जो हमारे समाज पर छाई रहती थी। आधुनिकता के बहते कदमों ने इसे उस लोक अभिव्यक्तियों को पुनः जागृत करके समाज में फिर वहीं स्थान देना है। और नागरीय कलाकारों को उस लोक कलाकारों के प्रति जागरूक पैदा करना है। जिसका स्वरूप सिमट गया है। इसी प्रतिरूप को सामने रखकर इस संग्रहालय की योजना में शामिल है।

यह संग्रह हमें ग्रामीण समाज की वैवाहिक प्रक्रिया, कलाकर्म की प्रक्रिया और जीवन शैलियों के साथ–साथ सामाजिक, धार्मिक, पारम्परिक प्रक्रिया से परिचित कराती है और हमें हर स्थान की संस्कृति एक साथ देखने को मिलती

है। जिसका हमें पहले कभी ऐहसास भी नहीं था कि हमारे प्रदेश में भी इतनी सांस्कृतिक सम्प्रदा है।

अतः यह संग्रह हमारे अध्ययन की दृष्टि से तो महत्वपूर्ण है ही और हमारे आने वाली नई पीढ़ी को भी यह संग्रह उनकी पुरानी पीढ़ी और संस्कृति से परिचित करता रहेगा अर्थात इस संग्रह से हमें तो फायदा है ही साथ ही साथ वह तमाम कलाकार जिन्हें यह मालूम भी नहीं की वे कोई विशेष कलाकर्म कर रहें है और न ही हमें मालूम होता कि ग्रामीण अंचलों में भी कलात्मक पक्ष कितना सशक्त है, जिसे वर्षो से नजर अंदाज किया जाता था। आज वही कलाकार को कला में सर्वोतम स्थान मिलना सम्भव हो पाया है, जो शायद ही मिल पाता।

13 फरवरी सन् 1982 को भोपाल स्थित भारत–भवन की स्थापना के साथ मध्य प्रदेश के आधुनिक कला इतिहास में एक नये अध्याय का आरम्भ हुआ। समकालीन रचना धर्मियों को मंच प्रदान करने में भारत–भवन ने महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। रचनात्मक निर्माण एवं प्रदर्शन हेतु आधुनिक एवं लोक व आदिवासी कलाकार यहाँ आकर कार्य करने लगे एवं अपनी प्रदर्शनी लगाने लगे। आधुनिक उपकरणों से युक्त "ग्राफिक वर्कशाप" सैरेमिक एवं मूर्तिशिल्प वर्कशाप" की सुविधा संपन्न संग्रहालय, कलाकारों के आकर्षण का केन्द्र बन गया। प्रतिवर्ष कला शिविरों, कला मेलों, परिचर्चाओं एवं ख्याति प्राप्त कलाकारों की प्रदर्शनियाँ व द्विवार्षिक (ग्राफिक्स) राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर प्रदर्शनी के कारण भारत–भवन कला का एक महत्वपूर्ण केन्द्र बन गया है। अशोक बाजपेयी, स्व0 जे0 स्वामिनाथन एवं मनजीत बाबा के प्रयत्नों से भारत–भवन रुप पाता रहा। कालिदास सम्मान एवं शिखर सम्मान जैसे पुरस्कारों से चित्रकार सम्मानित होने लगे। पुरस्कारों के साथ इन कलाकारों के प्रतिनिधि चित्रों का प्रकाशन होने लगा।

मैं स्वयं एक छापाकला के छात्र रह चुका हूँ अर्थात विद्यार्थी जीवन के दौरान हर साल भारतभवन के ग्राफिक्स कार्यशाला में लीथो तथा अम्लांकन कार्य करने हेतु जाना पड़ता था उसी समय से भारत भवन अपनी विलक्ष रूप द्वारा

मुझे शुरू से ही अपनी ओर आर्कषित करता रहा है अतः मुझे अंतः मन से जिज्ञासा थी कि भारत भवन के विभिन्न प्रभागों, कलात्मक कला विधियां तथा यहाँ के मुख्यतः ग्राफिक्स कार्यशाला के बारे में विस्तृत रूप से व करीब से जानने समझने की जिज्ञासाओं ने मुझे "भारत भवन के अम्लांकन पद्यती – एक मुल्यांकन" विषय को अपने शोध प्रबंध का विषय बनाने में प्रेरित किया और इस तरह आज मुझे अपने शोध प्रबंध के जरिये मेरे आंतरिक रूचिकर कला विषय से सम्बंधित अनुभवों, अध्ययन तथा उसकी पूरी जानकारी के साथ प्रस्तुत करने का सुअवसर प्राप्त हुआ ।

भारत–भवन संग्रहालय अपने कलात्मक ख्याति हेतु विश्वव्यापी है। आज ललित कला में ग्राफिक का नाम आते ही आधुनिक कलाकारों की चाक्षूस पटल पर अनायास ही भारत–भवन (रुपंकर) ग्राफिक वर्कशॉप की छवी उभरने लगती है। आज इसे एक प्रमुख कला संग्रहालय के साथ–साथ छापाकला वर्कशॉप होने का गौरव प्राप्त है, देश के विभिन्न हिस्सों के कलाकारों ने इस संस्थान तथा समकालीन कला प्रवृतियों के वर्तमान स्वरुप देने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है।

भारत–भवन के अम्लांकन का अखिल भारतीय महत्व है, इस संस्था के शिक्षा कार्यक्रम को, इसके द्वारा आधुनिक कला शैलियों की वरीयता देने की प्रतिबिंबित करता है तथा *"आधुनिकता के प्रति अखिल भारतीय रुझान तथा आधुनिक भारत के सृजनात्मक तनाव"* की द्योतक है। अन्य संस्थानों की तरह, इस संस्था ने भी अनेक ग्राफिक तथा छापा कलाकारों को तैयार किया जिन्होने अपने–अपने माध्यम में बड़ी प्रतिष्ठा प्राप्त की है।

छापाचित्रण अंततः चित्र बनाना है और अम्लांकन और उसकी एक विधा है, इसमें केवल तकनीक की भिन्नता है जो चित्रण में अवश्य ही एक निश्चित प्रभाव उत्पन्न करती है जो कि परंपरागत कला तकनीको में संभव नहीं है और यही भिन्नता अम्लांकन को एक विशिष्ट रुचिकर माध्यम बनाती है अम्लांकन माध्यम में छापा कलाकार की अद्‌भुत कारीगरी से कार्य करने की क्षमता में अम्लांकन को एक छापाचित्र की तरह मूल्यांकन करने पर बाध्य कर दिया है जो संदेश प्रसारण को अब एक पूर्ण माध्यम बन गया है।

* उपसंहार

भारत–भवन से जुड़े कुछ कलाकारों का यह भी मानना है, कि भारत–भवन में आने के बाद कला में स्वतः ही परिवर्तन आने लग जाता है, साथ–साथ कलाकार की सृजन शिलता में, भावनाओं में, प्रायोगिकता में, दर्शक के सामने कला को प्रस्तुतीकरण में तथा कला में मौलिकता लाने में अद्‌भुत सा परिवर्तन कुछ ही दिनों में दिखाई देने लगता है, इसका कारण कुछ भी हो सकता है, जैसे यहाँ के कला वातावरण, नियमित रुप से आयोजित प्रदर्शनियाँ, प्रतिष्ठित कलाकारों का लगातार यहाँ से जुड़े रहना और शिविरों में आकर युवा कलाकारों को प्रोत्साहन के तौर पर मार्गदर्शन देना आदि।

शैलीगत दृष्टि से भारत–भवन (रुपंकर) छापाकारों के काम को अन्तर्राष्ट्रीय संदर्भ में वर्गीकृत करना जरा कठिन होगा, क्योंकि उन्होने अपनी कलाकृतियों का सृजन न तो अंतर्राष्ट्रीय मुहावरें में किया है, और न ही इन्हें किसी सैद्धांतिक परिप्रेक्ष्य से जोड़ा जा सकता है, वस्तुतः इन कलाकारों से स्वतंत्रतापूर्वक विभिन्न सिद्धांतों में से अपनी रुचि के अनुसार चुनाव किया करते है। यहाँ के कला को विश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है–सतह पर बिंब बनाने का विचार लगभग त्याग दिया गया है, और अर्मूतनवादी ढॉचे में शुद्ध रुपांकार को प्रमुखता दी जा रही है, और इसे संवेदात्मक रंग–योजन, नए माध्यम व आकारिक तत्वों की उत्कृष्ठ पद्धति के द्वारा प्रस्तुत किया जा रहा है। यह झुकाव इस बात को दर्शाता है, कि कलाकारों की दिलचस्पी अब, चित्राकाश में, चित्रमय तत्वों को ही प्रमुखता से अंकित करना था और वर्ण्यविषय अथवा विषय वस्तु की तरफ उनका विशेष ध्यान न देना। हाल के वर्षो की कलाकृतियाँ गैर–आकृति मूलक शैली की है, इनका झुकाव टेक्सचर तथा अमूर्तन की तरफ ज्यादा है, आकृतिमूलक शैलियों में भी मानवीय दशा पर जोर दिया गया है, यांत्रिक अथवा ज्यामितिक शैली में ''मंडल'' परंपरा तांत्रिक तत्वों तथा ज्यामितिक रुपाकरों को प्रमुखता से दर्शाया जाता है, भू–दृश्य तथा फंतासी–प्रधान चित्रों, अतियथार्थ तथा लोक व जनजातिय कला की निजि समझ पर आग्रह दिखता है, पर अब भारत–भवन के अम्लांकन माध्यम में तकनीक की विविधता दिखाई देती है। इन विविधता से समकालीन युवा कलाकारों की आविष्कार–परक प्रतिभा

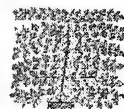
की पुष्टि होती है। जो नए रुपाकार तथा तकनीक की तलाश में है, और साथ ही कलाकार अब सांस्कृतिक सीमाओं को लांघते हुए अंतर्राष्ट्रीय कला शैली को अपनाने की तरफ प्रयासरत है।

रुपंकर के कुछ युवा छापाकारों ने काव्यात्मक रहस्यवाद को लेकर खूब ऊँची उडान भरी है। इन छापाकारों की अम्लांकनों को किसी खास लेबल से नहीं समझा जा सकता। हालांकि इनका काम ज्यादातर आकृतिमूलक है, लेकिन इनमें अमूर्त तत्वों का सम्मिश्रण रहता है, और कभी–कभी तो इनकी कृतियॉ पूरी तरह अमूर्त –अभीव्यंजनावादी हो जती है। यह समझना तक मुश्किल हो जाता है कि जोर आकृतियों तथा वस्तुओं के विरुपण पर है या सादृश्यमूलकता को पूरी तरह नकारने पर।

अक्सर इनके बिंब "स्केची" होते है, और कलाकार के बैचेन मूड तथा विभ्रम व यातना की अनुभूति को प्रकट करते है, तथा व्यक्तिवादी अभिव्यक्ति व निजी प्रतीको, सामाजिक–राजनीतिक व सांस्कृतिक पक्षों के विचित्र मिश्रण, वैयक्तिक फंतासी, जिसमें व्यंग्य या काव्यात्मक रहस्यवाद घूला–मिला रहता है, के प्रयोग पर असाधारण बल दिया जा रहा है ।

कार्यशाला में बीते पच्चीस सालों में यहां लगभग 60 से अधिक विभिन्न स्तर का छापा–शिविरों का आयोजन हो चुका है। जिनमें ना सिर्फ नागर समकालिन कलाकारों को सम्मिलित किया जाता है बल्कि लोक तथा आदिवासी कलाकारों भारत के तथा अन्तराष्ट्रीय के शिर्षतम कलाकारों को लेकर विभिन्न कला शिविरों का आयोजन की गयी, जो भारत के किसी अन्य ग्राफिक कार्यशाला के लिए एक बड़ी चुनौती है ।

भारतीय चित्रकला जगत में एक तरफ रूपंकर कलाकारों की हिस्सेदारी निरंतर बढ़ी है तो दूसरी तरफ यहां के ग्राफिक कार्यशाला के कलाकारों का कला में नित नई प्रयोग तथा अप्रतीम विकास क्रम कुछ चौकाने वाला है ।

इसके अलावा भोपाल नगर मुंबई व दिल्ली के समीप होने के कारण भारत भवन से जुड़े कलाकारों ने भारतीय समकालीन में आए बदलाव को भरपूर जिया है। बीसवीं सदी के नौवे दशक के प्रारम्भ में स्थापित रूपंकर के इस

कर्मशाला के समकालीन नागर कलाकारों तथा आदिवासी कलाकारों ने अपनी सृजनात्मक ऊर्जा, कल्पनाशीलता व नित नवीन प्रयोगों द्वारा देश कि मुख्य कला धारा में अपनी मौलिक पहचान का स्रोत स्थापित कर पाये हैं ।

भारत भवन के ग्राफिक कार्यशाला में वर्तमान में होने वाले कलाकारों द्वारा कार्य को लेकर कला प्रेमियों तथा वरिष्ठ कलाकारों व कर्मचारियों की ओर से जो बातें कही गई उनमें से तीन प्रमुख है। एक–निरूद्देश्य अमूर्तन छोड़कर बहुतेरे कलाकार आकृतिमूलक काम कर रहे है। दो–एचिंग विधा में कार्य करने वाले कलाकारों का पलड़ा भारी रहा हैं तीन–स्थानीय कलाकार के अलावा अतिथी (अन्य प्रान्तों के) कलाकारों का आकर कार्य करने में मात्रा में काफी ज्यादा हुआ है। इसके लिए थोड़ी कोशिश में *"माहौल" को अतीत जैसा वातावरण बनाने की ओर...* जिससे कलाकारों को कार्यशाला तरफ और भी आकृष्ट किया जा सकता है ।

छापाकला में किसी भी विधा में बड़ा आकार के कार्य करना सही मायने में कहा जाए तो मुश्किल कार्य है। आज कार्यशाला से जुड़े युवा कलाकार को देखकर मन में उत्साह होता है कि खूब बड़े–बड़े आकार के एचिंग, लिथो, आदि कार्य कर रहें हैं । इनमें कुछ अच्छाईयां साथ–साथ कुछ बुराईयां भी परिलक्षित होते हैं। यानि चित्रगुण की उपेक्षा सारा जोर बड़े आकार पर लगा रहे है ।

पिछले कई वर्षों से कला–जगत में भारत भवन ग्राफिक कार्यशाला के स्तर को लेकर चिंता प्रकट की जाती रही है। देखें तो इन आलोचनाओं से कार्यशाला पर अच्छा ही असर हुआ है। दरअसल अन्दरूनी राजनीति जैसे माहौल को लेकर खुली और रचनात्मक बहसे, आर्थिक विवाद लाभदायी ही होते है। जरूरत इसी बात की है कि बहसों का स्तर बनाये रखा जायें। इस कार्यशाला में निरंतर नए कलाकारों और यहां तक कि बिल्कुल अज्ञात कलाकारों उपस्थिति की संख्या बढ़ती जा रही है । इसके कई लाभ भी है। स्थापित तथा प्रख्यात कलाकारों की शैलियों से, उनकी दुनिया से तो हम कमोवेश परिचित रहते हैं । लेकिन बिल्कुल युवा और नये कलाकारों के तकनीकि स्तर तथा काम करने की सोच को देखकर हम कहीं यह अंदाज भी लगा पाते हैं कि देश में

दरअसल किस तरह का कला वातावरण बन रहा है । कोई नया वातावरण बन भी पा रहा है या नही ? क्या कुछ कलाकारों का काम ऐसा है कि हम अपने लिए उसे एक ''खोज'' मान सकें ? एक नयी चीज ?

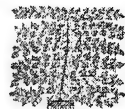
यहाँ के कई युवा कलाकारों में अपने समकालीन की या अपनी पूर्ववर्ती पीढ़ियों के कलाकारों की छाप जरूरत से कुछ ज्यादा ही दिखायी पड़ती है कि एक जगह पर यह स्वभाविक स्थिति है और कलाकारों का मानना है जो युवा कलाकार इसको किसी तरह के आईसोलेशन (अलगांव) में काम न करके अपने को कला–जगत का अविभाज्य हिस्सा भी मान रहे है और एक तरह का आदान–प्रदान कायम किए हुए है। यहाँ स्थिति यह भी बताती है कि वह सुदूर पश्चिम के किसी कलाकार या किन्ही शैलियों के अंधानूकरण को छोड़कर स्वंय अपने यहां के कलाकारों और प्रवृत्तियों से असर ग्रहण कर रहे है। जिसका एक अच्छा नतीजा यह है कि कला में देशज रंगो और रूपों की उपस्थिति बढ़ रही है। हाँ इसका एक खराब पक्ष यह जरूर है कि रचना क्रम में ''निजता'' और निजी आत्मीय दृष्टीयों की कुछ कमी भी हो रही है। जोखिम उठाने की जगह, सहुलियतों से काम चलाने की प्रवृति दिख पड़ रही है। दूसरे यह भी कि पश्चिम प्रेरित मुहावरो का असर कम होना तो बहुत अच्छा हुआ है। लेकिन एक नकली आधुनिकता का मोह कहीं बना हुआ है।

छापाचित्रण का विकास स्वतंत्रता तथा अनुशासन की अभिव्यक्ति के रुप में हुआ, साथ ही शैलीगत बहुलता के रुप में भी भारत–भवन के अम्लांकन पद्धति के छापाकारों धनवाद, अमूर्तन वाद, अभिव्यंजनावाद, और अतियर्थाथ वाद से प्रभावित है, हालांकि उन्होने मोटे तौर पर ऐसी शैली को अपनाया है, जिन्हें किसी खास ''वाद'' के अंतर्गत रख पाना कठिन है। जहाँ तक तकनीक का सवाल है, अम्लांकन विधा की सभी उप विधाओं को सूक्ष्मता तथा कौशल से प्रयुक्त किया गया है, पद्धतियों की प्रक्रिया व सम्भावनाओं को भी बडी बारीकि से समझा गया है। पर सवाल उठता है, कि रुपाकार की लय व संरचनाओं विश्व अथवा ब्रम्हांड की लयों से कोई संबंध बना पाती है, अथवा नहीं या अपने बिबों में निहित अर्थो से उन लयों में प्रवेश कर पाती है अथवा नहीं ? इस सवाल का

संबंध ऐंद्रिक सौंदर्यबोध और आध्यात्मिक चिंतन, जो चेतन के उच्चतम स्तर से जुडा हुआ है, कि तुलनीय स्थिति से है।

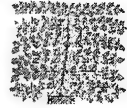
एक बात और कला में केवल आकारों का महत्व चाहे न हो लेकिन कला में नये रचनात्मक आकारों की खोज बहुत महत्वपूर्ण है। नये आकार ही कहीं हमें वस्तु जगत को अपने आसपास को नयी तरह से देखने को मजबूर करते है। भारत भवन के कलाकारों के काम में संरचनात्मक (कम्पोजीशनल) रूझान ही ज्यादा दिखाई पड़ता है। हांलाकि यह कहना एक तरह का सरलीकरण ही है और सरलीकरण के अपने खतरे होते है।

फिर भी कुल मिलाकर, आज के भारत भवन पिछले कई वर्षों की परम्परा को निभाती नजर आ रही है। हालांकि पिछले वर्षों से कलाकारों, कि संख्या कार्यशाला में कम है फिर भी ऐसी चमत्कारिक असरदार कृतियाँ अभी सृजन हो रही है जो भारत भवन केन्द्र के कला में ''औसतम अच्छे'' पर आकर ठहर गये है। ''औसतम अच्छा होना'' भी कुछ तो मायने रखता ही है लेकिन हम उससे अधिक की उम्मीद क्यों न लगाएँ ?

ख्याति प्राप्त भारतीय कलाकारों ने भी भारत भवन के कला गतिविधियों में सदियो से जुड़े रहे हैं। चाहे वो अपने कार्य कुशलता के चलते चाहे वो अपनी कार्य की प्रदर्शनी भारत भवन में प्रदर्शित या तो विभिन्न कार्यशाला व कला शिविरों में सम्मिलित होकर यहाँ के कलाकारों के लिए किसी ना किसी तरीके से प्रेरणा स्रोत बने रहे हैं । स्व0 स्वामिनाथन से लेकर अकबर पदमश्री, ज्योति भटट, मंजीत बाबा, पी0एन0 चौपल, अजीत सिंह, सुखविन्दर सिंह, श्याम शर्मा, जेराम पटेल, अफजल, कृष्णा रेड्डी, लक्ष्मी गौड, प्रयाग झा, रामचन्द्रण, पालकोली, जगदीश, वी0जी0 अनदानी, वाल्टर डी0 सूजा, वी0 नागदास, यूसुफ, के0आर0 सुवन्ना, एम0एफ0 हुसैन, तैयब मेहता, सिमा कोहली, पिनाकी बरूआ, सोमनाथ होर, सनतकर, जय झरोटिया, विवेक, एम0 बलराज आदि विभिन्न प्रसिद्ध कलाकारों का नाम भारत भवन ग्राफिक कार्यशाला में सम्मिलित है। इन्ही कलाकारों का मूल चित्र की संग्रह–संग्रहालय में संग्रहीत है जो युवा कलाकारों की प्रेरणास्रोत का कार्य करता है।

- उपसंहार

नागर कलाकारों के साथ–साथ लोक–आदिवासी कलाकारों ने भी ग्राफिक कार्यशाला में आकर विभिन्न विधा में कार्य किये है। कोई ड्राईंग, कोई एचिंग, कोई लिथोग्राफी और कोई मिक्स मीडिया में परमपरागत विषयों को लेकर कार्य किये है जिनमें जनगढ़ सिंह श्याम, आनन्द सिंह श्याम, नंद गोपाल, शीला रानी, बाबुसिंह दृढना, लाडोबाई, रामसिंह, नर्मदा प्रसाद, के0एस0 नागरे, विजय हागार गुडागी, कामीनी, धुव्रों, विष्णु नागर, सुनीता मेड़ा, राजेश उईके, नंदलाल पाटिल, आदि के नाम से भारत भवन गर्वान्मित हैं ।

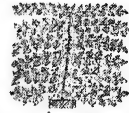
भारत–भवन के प्रयासों ने देश में कला के प्रति जनरुचि को विकसित करने, कला में नये आयाम ढूँढने, कलाकारों को प्रतिष्ठित करने तथा नवोदित कलाकारों को प्रेरणा तथा उत्साह प्रदान करने एवं आगे बढ़ने में महत्वपूर्ण योगदान दिया है, इसके द्वारा आयोजित स्थानिय, प्रादेशिक तथा अखिल भारतीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय स्तर की कला प्रदर्शनियों ने विभिन्न कलाकारों की कृतियों, उनकी शैलीगत विशेषताओं और तकनीकों को देखने समझने के अवसर जुटाए जिनसे नवोदित कलाकार तो निश्चित रुप से बहुत अधिक लाभान्वित होते रहे है और रहेंगे।

भारत में अब छापाकला एक अत्यंत स्वीकृत और लोकप्रिय माध्यम बन रहा है । विशेष रुप से यह माध्यम युवा कलाकारों को अपनी तरफ आकर्षित करने में सफल हुआ है। जो इस माध्यम में भिन्न संभावनाओं को खोजने, टटोलने के कारण इसमें एक चुनौती पाते हैं। जैसा की छापाकला प्रक्रिया किसी भी कार्यशाला के आस–पास निहित रहती है, इस कारण कलाकारों को एक समुदाय में काम करने का अवसर मिलता है जो कि *भारत भवन के ग्राफिक कार्यशाला* शत–प्रतिशत पूरा करता है। जिससे वह एक दूसरे की तकनीक, संवेदनशीलता का आदान–प्रदान कर पाते है। लेकिन इस माध्यम के विकास में अभी भी कुछ बाधाये है । ग्राफिक माध्यक के महत्व को जन साधारण तक अभी पहुचाना है। जिसके लिए उसे जागरुक बनाना होगा। इस रिक्त स्थान को छापा चित्र प्रेमियों को भरना होगा। छापाकला सिर्फ चित्रकारों तक ही सीमित नहीं रह जानी चाहिए, छपाई के लिए व्यवसायिक व कुशल छापाकारों की भी सहायता

लेनी चाहिए। छापाचित्रों के विस्तार के लिए उन्हें पुस्तक विक्रेताओं तथा उपहार की दुकानों के द्वारा भी वितरित किया जा सकता है तथापि संक्षेप यह है कि यह माध्यम रोशनी तथा निश्चित भाग्य की तरफ निरन्तर गति से आगे बढ रहा है। अधिकाधिक कलाकार इस माध्यम में अपना हाथ बंटा रहे है। जिस प्रकार से सिनेमा तथा नाटक एक दूसरे के एकदम समीप है लेकिन उनमें अनुभव सर्वथा भिन्न है उसी प्रकार कैनवस पर तैल चित्रकारी और छापा चित्र समीपी सम्बद्ध होते हुए भी भिन्न है ।

जिस प्रकार भारतीय आधुनिक तैल चित्रकारों ने पश्चिमी चित्रकारों से सीखा है उसी प्रकार हमारे छापा कलाकारों ने विदेशी छापाकारों के पास जाकर कुछ ग्रहण किया है। अपना अध्याय ग्रहण करने के पश्चात उनमें से गुणी प्रशिक्षक केवल अपने भरोसे है और उन्होने अपनी स्वयं की एक शैली विकसित कर ली है । क्रिया और प्रतिक्रिया अच्छी है यह कलात्मक अपेक्षा में हमेशा अशान्त सामंजस्य को समुचित करने का संकेत है। छापाकला में भी यही हो रहा है। यह और अधिक स्पष्ट हो जाता हे जैसे हम आगे बढते है और वर्तमान प्रदर्शनियों में अनेक छापाकारों के चित्रों से अनुभव करते है। भारत भवन के अनेक छापाकारों उल्लेखनीय कार्य कर रहे है और वह अपनी कृतियों में या तो क्षेत्रीय अर्थ भेद समाहित किये हुए है अथवा वह कम्प्यूटर युग के साथ पंक्तिबद्ध है। भारत भवन के आधुनिक कृतियों को देखने से साधारण विषमता यह प्रकट होती है कि वह पारम्परिक परिपक्वता की थकाऊ परम्परा से दूर रहना चाहते है । केवल यही आशा की जा सकती है कि न केवल जन साधारण बल्कि स्वयं समकालीन युवा कलाकार एक श्रमसाध्य, अधिक समय खर्च करने वाली उस कला के प्रति अपना परिबोधन विकसित करें जो संस्कृति सम्पन्न भारतीय घरों को अधिकाधिक अलंकृत कर सकती है ।

उपकरण ,समस्याएं एवं सुधार

छापाचित्रण एक तकनीकी माध्यम है अतः इसके लिए कलाकार को अनेकानेक प्रकार के आवश्यक उपकरण व सामग्रियों की आवश्यकता पड़ती है । अतः बार–बार और सही प्रयोग के लिए उनकी देखभाल और रखरखाव भी अत्यंत महत्वपूर्ण है । यन्त्र व अन्य उपकरण अत्यन्त महत्वपूर्ण साधन है । इसलिए सही कार्यान्वियन के लिए उत्कीर्णन के औजारों की धार हमेशा तेज रखनी चाहिए । औजारों पर धार लगाने के लिए गोलाई और कोण वाले स्लीप स्टोन , खरीद कर रखने चाहिए । जब टीफ टूल और स्पीड बॉल कटर खोटे हो जाएं तो धार लगवाने की बजाय उन्हें नया खरीद लेना ज्यादा किफायती रहता है ।

रेंकनी या स्याही रोलर ऐसी वस्तुऍ है जिन्हें देखभाल की सबसे ज्यादा जरुरत रहती है । यह रोलर जिलेटिन्स मिश्रण के बने होते है , इसलिए इस पर स्याही को कभी सूखकर जमने नहीं देना चाहिए । इसे अच्छी तरह साफ करने के लिए न्यूज पेपर को फैलाकर उस पर झटके के साथ तब तक धुमाकर रगड़ते रहना चाहिए , जब तक अधिकांश स्याही साफ न हो जाए । तत्पश्चात् एक कपड़े से मिटटी के तेल द्वारा रोलर को अच्छी तरह पोंछकर साफ करना चाहिए । साफ करने के बाद रोलर को उसके स्टैण्ड या दीवार में लगी कील पर लटका देना चाहिए परन्तु रोलर दीवार को छूता न रहे । अगर रोलर दीवार या अन्य किसी सतह से लगातार छूता रहा तो वह अपने लचीलेपन के कारण वहां से समतल हो जाएगा । गर्म मौसम में जब रोलर का प्रयोग नहीं किया जा रहा तो उन्हें किसी ठण्डी जगह पर रखना चाहिए । जिलेटिन रोलर को कभी भी पानी से साफ नहीं करना चाहिए । छपाई समाप्त हो जाने के पश्चात् ब्लॉक व प्लेट को भी मिटटी के तेल से साफ कर देना चाहिए।

प्रयोग करने के तुरन्त बाद तुलिकाओं को भी मिटटी के तेल से साफ कर देना चाहिए । इस्तेमाल किए गए गन्दे तेल से भरे कपड़ो को इधर–उधर पड़ा नहीं रहने देना चाहिए बल्कि उन्हें जला देना चाहिए क्योंकि वह एक अनचाही आग का कारण बन सकते है ।

पेपर – ग्राफिक कला के लिए पेपर अत्यन्त महत्वपूर्ण अंग है । छपाई के लिए मूलतः दो प्रकार के पेपर मिलते है – हाथ द्वारा निर्मित (Hand made) औौर मशीन द्वारा निर्मित (Machine made) ।

हाथ से बना पेपर – हैण्डमेड पेपर मजबूत , ज्यादा चलने वाला , पक्के रंग का सुन्दर बनावट लिए और महंगा होता है । उत्पादन के स्थान की भौगोलिक भिन्नता के कारण पेपर के तन्तुओं में भी भिन्नता होती है । जापान में बने पेपर में वनस्पति तन्तु होते है , जबकि पश्चिम में बने पेपर में सूती चिथड़े , लिनन या दोनों का मिश्रण होता है । चिथड़ो से बने पेपर की तुलना में वनस्पति तन्तुओं वाले पेपर अधिक पारदर्शी होते है ।

नजदीकी अध्ययन से हैण्डमेड पेपर में अनेक विशिष्टताएं स्पष्ट दिखाई देती है । हैण्डमेड पेपर की शीट के चारों किनारे कुछ अनियमित अर्थात् टेड़े –मेड़े होते है । जिन्हें डेकल एज (Deckle edge) कहा जाता है । डेकल एक फ्रेम होता है जो सांचे के ऊपर लगा होता है और उसे किनारों से ऊँचा किए रहता है , ताकि जब सांचे में पेपर बनाने वाला घोंल डाला जाता है तो वह उसे बाहर निकलकर बह जाने से रोकता है । साथ ही वह पेपर के आकार को भी निश्चित करता है । जब फ्रेम के नीचे कुछ घोल घुस जाता है तब यह डेकल किनारे बन जाते है । हैण्डमेड पेपर को रोशनी के विरुद्ध देखते है तो एक वाटरमार्क डिजाईन का दिखना आवश्यक है ।

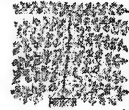
मशीन द्वारा बना पेपर–हालांकि मशीनमेड पेपर सस्ता होता है और प्रूफ निकालने के लिए अच्छा भी रहता है , लेकिन यह हैण्डमेड पेपर से कम आकर्षक तथा कम समय तक चलता है । इसका रंग भी उड़ जाता है और हैण्डमेड पेपर की तुलना में परिणाम भी अच्छा नही देता है ।

अधिकांश मशीनमेड पेपरों में लकड़ी की लुगदी मुख्य तत्व होती है । आजकल तीन तरह की लुगदी साधारणतः प्रयोग की जाती है । टहनियों को छोड़कर लकड़ी के पूरे लटठे को मशीन द्वारा पीस कर लकड़ी की लुगदी बनाई जाती है । इस प्रक्रिया से छोटे रेशे या तन्तु बनते है, और क्योंकि इसमें अस्थाई तत्व होते है जिस कारण इसका रंग शीघ्र ही उड़ जाता है । कम मजबूत होने के कारण यह जल्दी ही नष्ट भी हो जाता है ।

दूसरे प्रकार के पेपर में प्रयोग किए हुए पुराने कागजों की दोबारा लुगदी बनाई जाती है । रसायनों द्वारा उसमें से स्याही को अलग किया जाता है और लुगदी अवस्था में लाया जाता है । इसमें भी रेशे छोटे ही होते है और लकड़ी के लटठे के पेपर जैसी ही इसकी अवस्था होती है ।

तीसरे प्रकार के पेपर की लुगदी लकड़ी की चिप्पीयों से बनाई जाती है । इसमें से हानिकारक समस्त तत्वों को निकालने के लिए एक डाईजेस्टर में पकाया जाता है । इस लुगदी से बने पेपर के रेशे लम्बे और मजबूत होते है और पेपर अधिक चलता है ।

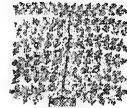
मशीन द्वारा निर्मित उत्तम पेपर पर एक चिन्ह WF (Wood Free) बना होता है। यद्यपि मशीनी पेपर में चिथड़े मिलाकर या रसायनों को पूर्णतः निकालकर उसे उत्तम बनाया जा सकता है लेकिन ऐसा अकसर नहीं किया जाता है । कालाकर पेपर में स्थायीत्व और गुणवत्ता चाहते है अतः हैण्डमेड पेपर ही उनकी प्रथम पसन्द होती है ।

उभार मुद्रण(Intaglio) के लिए पेपर – भारत में काम करने वाले छापाकारों के सामने पेपर की एक सीमित किस्म हेने के कारण प्रत्येक माध्यम के अनुरुप पेपर की पसन्द संकुचित रह जाती है । ब्लॉक मुद्रण के लिए शहतूत और अन्य पौधों की टहनियों से बना जापानी हैण्डमेड पेपर सर्वोत्तम रहता है । लगभग यह सारे पेपर सिकुड़न रहित रहते है तथा उन्हें नम नहीं किया जाता है । काष्ठ उत्कीर्णन और उभार अम्लांकन में सूक्ष्म रेखाओं के मुद्रण के लिए हैण्डमेड पेपर अच्छा रहता है । इस हैण्डमेड पेपर की सतह

कुछ ऊँची नीची अधिक बुनावट वाली होती है जिससे सूक्ष्म रेखाओं को छापने में असुविधा रहती है जबकि मशीनमेड पेपर चिकना रहता है ।

काष्ठ उत्कीर्णन के लिए पेपर – काष्ठ उत्कीर्णन के लिए खुरदरा हैण्डमेड पेपर बहुत कम प्रयोग किया जाता है , जब ब्लॉक से छपाई मशीन द्वारा की जाती है तब ही इसका प्रयोग किया जाता है । अच्छे छापे हमेशा चिकने और पतले पेपर पर ही लिए जाते रहे है । जेसे कि भारतीय पेपर या जापानी पतला पेपर । पतले मशीनमेड पेपर जो चिकने हो , मोटे और सख्त पेपर की अपेक्षा अच्छा परिणाम देते है । कुछ पेपरों को नम करना आवश्यक होता है लेकिन उन्हें सिर्फ पानी लगाकर नम करना चाहिए न कि उन्हें पानी में डुबा देना चाहिए क्योंकि कुछ पेपर अधिक गीले होकर खराब हो जाते है । अगर नम पेपर को हाथ से रकड़ कर छापना हो तो इसके लिए एक सूखे पेपर को उस पर रखकर तब रगडना चाहिए ।

प्रूफ के लिए पेपर – अच्छी प्रूफ छाप इण्डेक्स पेपर, कवर पेपर, बेसिंगवर्क (Basing work) पर ली जा सकती है, दूसरे अन्य पेपर पर नहीं क्योंकि जब उन्हें नम किया जाएगा तब वह फट जाएंगे । न्यूजप्रिंट पेपर को ीी प्रूफ के लिए प्रयोग किया जाता है लेकिन यह इतना कोमल होता है कि बड़ी आसानी से फट जाता है, साथ ही यह अत्यन्त विकारी भी होता है तथा इसका रंग गहरा कत्थई पड़ जाता है । फाईनल प्रूफ उसी पेपर पर निकाला जाना चाहिए जिस पेपर पर सारा संस्करण छपने वाला है । इस प्रकार छापे की सम्पूर्ण स्थिति व रंगत का स्पष्ट ज्ञान हो जाएगा । मशीन द्वारा निर्मित पेपर को लिथोग्राफी में प्रयोग किया जाता है, परन्तु हाथ द्वारा निर्मित 100%चिथड़ो से बना पेपर हमेशा उत्तम रहता है क्योंकि वह कड़ा नहीं होता और न ही चटकता है तथा उसका जीवन भी लम्बा होता है । साधारण लिथोग्राफिक छपाई के लिए " द रॉयल टाईगर ऑफसेट पेपर " काफी संतोषजनक रहता है ।

भारत में उपलब्ध विभिन्न हैण्डमेड पेपर किस्मों में से इन कागजों को अनेक कलाकार सन्तोषप्रद मानते है ।

जैसे –

चिकना सफेद–उत्कीर्णन के साथ–साथ लिथोग्राफी और सतह छपाई के लिए सर्वोत्तम ।

अलंकृत सतह एक तरफ से सफेद – उत्कीर्णन के लिए उपयुक्त ।

अर्ध खुरदरा सफेद –उत्कीर्णन छपाई के लिए ।

अर्ध खुरदरा अलंकृत सतह एक तरफ से सफेद लेकिन भूरा (हल्का कत्थई) ।

चिकना सफेद मोटा कार्ड – उत्कीर्णन के लिए अच्छा ।

चिकना अलंकृत सतह एक तरफ से सफेद लेकिन भूरा (पीलापन लिए क्रीम) ।

प्लेट–अम्लांकन व अन्य उत्कीर्णन कार्य के लिए 18 गेज की ईमो (Emmo) जिंक प्लेट उपयुक्त रहती है । यूनियन कार्बाईड कम्पनी से कोटा लेने के बाद यह प्लेअ "मेसर्स वी0एस0 बाल एण्ड कम्पनी जी0पी0ओ0 बोक्स नं0 1500 , बम्बई – 400001' से खरीदी जा सकती है ।

तांबे की कारीगरी के लिए समान बेचने वाले से भी उत्कीर्णन के लिए भिन्न गेज की मोटी प्लेटे खरीदी जा सकती है ।

स्याही–स्याही बनाने वाले भी अनेक निर्माता है – गंगा , रेनबो ,टॉस , मित्तल इत्याति उनमें प्रमुख है । लिथोग्राफी लैटर प्रैस और सिल्क स्क्रीन के लिए भी यह स्याही बनाते है तथा यह स्याही उत्तम गुणवक्ता की होती है । यद्यपि उत्कीर्णन प्रणाली के लिए मशीनों द्वारा स्याही नहीं बनाई जाती है इसलिए कलाकार अपने प्रयोग के लिए यह स्याही स्वयं ही बनाते है लेकिन यह एक कठिन और ज्यादा समय खर्च करने वाली क्रिया है । इसके अतिरिक्त शुद्ध द्रव्य और तेल ढूढना भी एक कठिन काम हे । स्याही बनाने के लिए कैमलीन प्राईवेट लिमिटेड के आर्ट मेटिरियल डिविजन का रिसर्च विभाग अम्लांकन में प्रयोग की जाने वाली स्याही बनाने के लिए कार्यरत है । वैसे इस स्याही के बदले अच्छी आर्टिस्ट क्वालिटी के तैल रंगों को भी प्रयोग किया जा सकता है परन्तु इसके लिए उनमें से तेल की–मात्रा को स्याही चूस या न्यूज पेपर से कम कर लेना चाहिए । कोट्स कम्पनी , केनाई ईस्ट रोड , कलकत्ता आर्डर पाने पर उत्कीर्णन छपाई के लिए समस्त रंगों की स्याही बनाते है ।

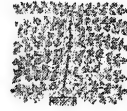
उत्कीर्णन छपाई की स्याही बनाने के लिए प्रयोग किया जाने वाला प्लेट आईल (Plate Oil) को भारत में स्टैण्ड आईल (Stand Oil) के नाम से जाना जाता है । गोल्ड सील स्टैण्ड आईल तीन विभिन्न तरलताओं में मिलता है। मोटा, मध्यम और पतला । यह तेल स्टैण्डर्ड टाईप फाऊण्डरी , चावड़ी बाजार, दिल्ली–110006 और किसी भी अन्य बड़े छापा सामग्री वितरक से प्राप्त कर सकते है ।

उत्कीर्णन औजार – उत्कीर्णन अम्लाकंन इत्यादि में प्रयुक्त औजारों का विस्तृत विश्लेषण अगले अध्याय में किया जा रहा है । सुनार का सामान बेचने वाले किसी भी विक्रेता से उत्कीर्णन के औजार खरीदे जा सकते है । लिनोलियम व काष्ट उत्कीर्णन के लिए बरिक्सली द्वारा बनाए यह औजार उनसे सीधे भी खरीदे जा सकते है–निर्देशक, बरिक्सली, नजीबाबाद, उ0प्र0 । इसी प्रकार के औजार आ0जे0 टूल्स , बलसाढ , गुजरात द्वारा भी बनाए जाते है ।

नमदे – उत्तम क्वालिटी के कम्प्रैस्ड विभिन्न मोटाई के नमदे श्री रानु सिंह एण्ड संस , 119 कुतुब रोड मार्किट, दिल्ली – 6 पर उपलब्ध है । अब बुने हुए नमदे भी बनाए जाने लगे है । यह नमदे मुख्यतः पेपर उद्योग में प्रयोग किए जाते है तथा इन्हें तौल से खरीदा जाता है ।

रबर रोलर – जिलेटिन के बने रोलर (सख्त, मध्यम, मुलायम) किसी भी छपाई विक्रेता से मिल सकते है तथा उनसे अपनी इच्छा व आवश्यकतानुसार छोटे, बड़े, मुलायम किसी भी प्रकार के जिलेटिन रोलर बनवाएं भी जा सकते है।

छापांकन समस्याएँ

ग्राफिक कला मुख्यतः एक तकनीकी कला है । अतः कलाकार को इसमें अभ्यास करते समय अनेक प्रकार की समस्याओं का सामना करना पड़ता है । समस्या उत्पन्न होने पर कलाकार को उसके कारण का पता होना आवश्यक है। कारण ज्ञात हो जाने पर उसका समाधान करना सरल हो जाता है इसलिए इस कला में उत्पन्न होने वाली समस्याओं का विस्तार से जानकारी देना उचित है ।

छपाई में प्रयुक्त नमदे का कठोर होना

कारण–छपने वाले नम पेपर की नमी के कारण नमदे में सीलन आ जाती है जो सूख कर कठोर हो जाता है ।

उपाय–नमदे को साबुन और गुनगुने पानी से धोकर सुखा दे । नमदे को निचोडे व खींचे नहीं ।

प्रेस से छापा निकालते समय छापा चित्र में चुन्नट पडना

कारण– नमदे का गीला, सख्त, चुन्नट युक्त या खिंचा होना, छपाई पेपर का असमान नम होना, छपाई के लिए गलत पेपर का चुनाव ।

उपाय– नमदे को बदल दें । छपाई पेपर को ध्यान से देखें कि उसके किनारे सूख तो नहीं गए, पेपर बदल लें ।

छापाचित्र पर रेखाएं धुंधली अथवा फैली होना

कारण– पेपर पर प्रेस में अत्यधिक दबाव, स्याही में अत्यधिक तेल ।

उपाय– प्रेस का दवाब कम करे, स्याही में और स्याही मिलाएं व अच्छी तरह घोटें ।

चमकदार सतह युक्त छापा चित्र

कारण– प्रेस का अत्यधिक दबाव, प्लेट का अत्यधिक गर्म होना, नमी के कारण नमदे का गीला या सख्त होना ।

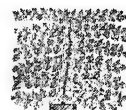
उपाय– प्रेस दबाव कम करें, प्लेट को ठंडा करें, नमदे को बदल दें ।

कुछ रेखाओं का ठीक या बिल्कुल न छपना

कारण– स्याही का अत्यधिक सूखा , किरकिरा या कडा होना , प्रेस में कम दबाव , प्लेट का असमतल सतह पर रखा होना , पेपर का अधिक गीला या सूखा होना , प्लेट में स्याही को ठीक से न लगाया जाना , उत्कीर्णन रेखाओं में कोई रुकावट ।

उपाय– स्याही को ठीक से तैयार करे , दबाव ठीक करे , सतह समतल करें , स्याही ठीक से लगाएँ व पोछे, प्लेट को उपयुक्त तेल से साफ करें ।

बडी प्लेट के किसी एक भाग (मुख्यतः केन्द्र) का नहीं छपना

कारण– प्लेट समतल नहीं है ।

उपाय– प्लेट में नहीं छपे भाग के पिछली तरफ गोंद से मैकरेडी (गहराई को समाप्त करने के लिए उपयुक्त मोटाई का कागज) चिपका दें ।

ड्राई पॉईट प्लेट से छापाचित्र निकालते समय स्याही की रंगत घटिया गुणवत्ता की प्रतीत होना

कारण– स्याही अधिक पतली है ।

उपाय– स्याही को गाढा कर लें ।

घोटनी (Burin) द्वारा तैयार प्लेट में स्याही का सही न प्रतीत होना

कारण– स्याही अधिक गाढी है ।

उपाय– स्याही में कुछ अलसी का तेल मिला लें ।

उभार सतह वाले भाग में सफेद की अपेक्षा रंग छपना या गहरे किनारों का छपना

कारण–सतह से ठीक प्रकार स्याही को साफ नहीं किया गया ।

उपाय–छपाई के लिए प्रैस में रखने से पहले प्लेट की सतह से स्याही को ठीक से साफ करें ।

छापा चित्र पर एक फिल्म सी चढी होना जिससे रेखाओं की तीक्षणता ढक जाती है

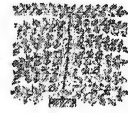
कारण– यह ढंग से प्लेट की सतह को साफ नहीं कर पाने के कारण होता है ।

उपाय– प्लेट को छापने से पहले कपड़े से साफ करने के पश्चात् सतह को न्यूजप्रिंट के छोटे टुकडे से साफ करे । अगर सफेद भाग बिल्कुल साफ चाहिए तो उस भाग को हथेली के किनारों से रगढ कर साफ कर ले ।

छापाचित्र पर दोहरा प्रभाव

कारण– यह उन छापाकारों के साथ होता है जो अपनी प्लेट को प्रैस के दबाव से दो बार निकालते है दूसरी बार दबाने से प्रैस में प्लेट जरा सा सरक जाती है जिस कारण छापा चित्र पर दोहरा प्रभाव उत्पन्न हो जाता है ।

उपाय– रोलर के दोनों तरफ का दबाव संतुलित करें तथा प्लेट को एक ही बार छापे ।

प्लेट से छापा छुटाते समय फट् जाना या चिपक जाना ।

कारण– चित्र को जल्दी से छुडाना , स्याही का चिपचिपा होना ।

उपाय– प्लेट के एक कोने से चित्र को धीरे धीरे छुडाएँ , प्लेट को थोडा गरम कर ले या स्याही में तेल मिला ले ।

छापाचित्र का सीधा समतल नहीं सूखना

कारण– उत्कीर्णन प्लेट से छपाई करते समय नम पेपर का अधिक मात्रा में खिंचना । छपाई के बाद अगर चित्र को सीखा रखने के उपाय नहीं किए गए है तो यह आवश्यक है कि सूखने के पश्चात् वह छापा चित्र ऊँचा नीचा हो जाएगा ।

उपाय– छापाचित्र को पीछे से साफ पानी से दोबारा गीला करें तथा एक समतल कॉच की पटटी अथवा बोर्ड पर रखकर गोंद पटटी से किनारों से चिपका दें । सूखने पर वह चित्र सीधा रहेगा ।

जब प्लेट को छपाई के समय प्रेस के अन्दर से निकाला जाता है तो प्लेट बीच से या दो किनारों से उठ जाती है अर्थात समतल नहीं रहती

कारण–अगर प्लेट को प्रेस के प्लेटेन पर उचित ढंग से नहीं रखा गया है तो उसका घूमना अनिवार्य है ।

उपाय–प्लेट को प्लेटेन के मध्य , ढंग से चौकोर अवस्था में रखें तथा साथ ही यह भी ध्यान रखें कि प्लेट की लम्बी भुजा प्रेस के रोलर की धुरी के समानान्तर रहे ।

सैरीग्राफी में धुंधला या हिला हुआ छापा छपना

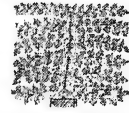
कारण–स्क्रीन का ढाला होना ।

उपाय–स्क्रीन से रंग हटाकर धूप या हीटर के सामने रखकर सुखा लें इससे स्क्रीन सिकुड़कर वापस अपने स्थान पर आ जाएगी ।

स्क्रीन के नीचे से रंग बहना

कारण– स्याही का अत्यधिक पतला होना ।

उपाय–स्याही को गाढ़ी कर ले ।

छापे का अधूरा छपना

कारण– स्क्रीन और पेपर का परस्पर असमतल होना , स्क्यूजी द्वारा एक समान दबाव न दिया जाना ।

उपाय–छपाई आधार पर मैक्रेडी गोंद से चिपका कर सतह को स्क्रीन के एक सार बनाएँ स्क्यूजी द्वारा समान दबाव दें ।

छिद्रों का छपना (Pinholes)

कारण– स्टेंसिल में छिद्रों का होना ।

उपाय– स्क्रीन को ऊपर उठाकर पीछे से उपयुक्त स्टेंसिल के अनुरुप तरल काला प्रलाक्षा , गोंद , चमडा इत्यादि को बुश से लगाकर छिद्र बन्द कर दें ।

पैकिंग का छपे पर निशान

कारण –प्रैस में छपाई के समय छपने वाले पेपर पर , नमदे के ऊपर या नीचे किसी अन्य पेपर का आ जाना और रोलर से दबकर अपना प्रभाव बना देना । उदाहरणार्थ नीचें दिए छापाचित्र में प्लेट से स्याही ज्यादा साफ कर दी गई है साथ ही उस पर एक अन्य अवांछनीय प्रभाव भी उभर आया है ।

उपाय– छपाई से पहले प्रैस से समस्त अवांछनीय पेपरों आदि को हटा दें तथा प्लेटन ,नमदे व पैकिंग इत्यादि को भली प्रकार जांच लें ।

प्राक्कथन

चाक्षुष कलाएं किसी भी सभ्यता का अनिवार्य हिस्सा होती है , वे उस गुण की अभिव्यक्ति होती है जिसके आधार पर किसी राष्ट्र को आंका जाता है अतएव कोई भी समाज अपनी मानवतावादी की उपेक्षा नहीं कर सकता । नई सहस्त्राब्दि में प्रवेश को हम छापाचित्र कला के सैद्धान्तिक पक्ष को एक ठोस आधार रखने के रुप में प्रारम्भ कर सकते है । इस विधा को सूसाध्य बनाने के दिशा में ललितकला महाविधालयों में एक विशिष्ट विषय के रुप में प्रशिक्षण प्रदान किया जाता रहा है जो मुख्यतः व्यवहारिक बोध ही है । जबकि यह आदि–कला समय के साथ निरंतर विकास करती रही और आज अपने आधुनिकतम रुप में हमारे समक्ष है ; जिसका एक भव्य अतित है ।

छापा चित्रण अंततः चित्र बनाना है । इसमें केवल तकनीक की भिन्नता है जो चित्रण में अवश्य ही एक निश्चित प्रभाव उत्पन्न करती है जो कि परम्परागत कला तकनीकों में सम्भव नहीं है और यही भिन्नता छापाचित्र कला को एक विशिष्ट रुचिकर माध्यम बनाती है । छापाकलाकार की अद्‌भुत कारीगरी से कार्य करने की क्षमता ने "छापा" को एक छापाचित्र की तरह मूल्यांकन करने पर बाध्य कर दिया है जो संदेश प्रसारण को अब एक पूर्ण माध्यम बन गया है ।

जहॉं छापाकला के सृजन कार्य में भारत–भवन ग्राफिक्स कार्यशाला में कलाकारों के संख्या में बेहद वृद्धि हुई है और वहॉं कलाकारों का भविष्य उज्जवल व सुरक्षित दिखाई देता है अतएव सौंदर्यपरक मानदंडों के संदर्भ में यह जरुरी है कि छापाकला का गुणात्मक मूल्यांकन किया जाएं । छापाकला में चित्रकला की भांति स्वतंत्रता नहीं हैं क्योंकि इस माध्यम में अनेक तकनीकी सीमाएँ है परन्तु इस माध्यम से बने चित्रों का आनन्द चित्रकला से सर्वथा भिन्न एवं रुचिकर है। शायद इसलिए विश्व के अनेक महान चित्रकारों डयूरर, रेम्ब्रा, गोया, मूँच, पिकासो आदि ने इस विधा में भी अपने आप को अभिव्यक्त किया है। भारत में भी राजा रवि वर्मा से लेकर आधुनिक तक की

अवधि पर नजर दौडाएँ तो शायद ही कोई कलाकार हो जो चर्चित रहा हो और **छापा** में काम न किया हो।

चित्रकला और ग्राफिक (छापाकला) में माध्यम की भिन्नता के बावजूद दृष्टि, रंग, अवकाश और वस्तु विनियोजन में अदभूत समानता दिखाई देने के बावजुद कुछ लोग चित्रकला को ''व्याकरण'' और छापाकला को ''तकनीकी'' कोश कहते है ।

''भारत भवन में अम्लांकन पद्धति – एक मूल्यांकन ''र्शिषक शोध प्रबन्ध में उस इतिहास को खोजने का प्रयास किया है जिसके फलस्वरुप हमारे देश की छापाकला मुख्यतः अम्लांकन कला में समसामयिकता अथवा आधुनिकता की चेतना फलीभूत हुई और यह भी कि पिछले लगभग 25वर्षो में भारत भवन ग्राफीक्स कार्यशाला के अम्लांकन पद्धति ने अपने लिए कौन सी दिशाएँ चूनी है तथा समकालीन कला में इसका कितना महत्वपुर्ण योगदान है उस पर विस्तार से प्रस्तुत किया गया है । जिससे भारत भवन छापाचित्रकला के विकास के क्रम को एक नया आयाम मिलेगा ऐसा मेरा विश्वास है , क्योकि कला चाहे किसी भी युग की हो, वह सृजन के माध्यम से न केवल कालक्रम को अपितु तत्कालीन ऐतिहासिक और सांस्कृतिक जनजीवन को प्रस्तुत करती है । तकनीक और माध्यम की दृष्टि से छापाचित्रकला को एक समृद्ध इतिहास है । कलाकार किसी भी युग को हो वह माध्यम की खोज करता रहा है । इस आधार पीर तकनीक और माध्यम की दृष्टि से भारत भवन के छापाकला न केवल पुरातन मान्यताओं का अवलोकन है अपितु संयोजन का एक नया और मौलिक स्वरुप है यही व्यापक दृष्टिकोण इस शोध प्रबन्ध में प्रस्तुत किया गया है तथा विषय को गाहय बनाने के लिए शोध में महान व प्रसिद्ध कलाकारों ज्यादातर समसामयिक नागर के साथ साथ लोक व आदिवासी कलाकारों को परिचय कराते हुए उनकी कलात्मक प्रयासो से हुई चित्र, अभिव्यक्ति, वैचारिक , खोजों और उपलब्धियों , नव प्रवर्तनकारी प्रयोगो सहित विस्तृत विवेचना प्रस्तुत किया गया है परन्तु प्रत्येक व्यक्ति की कुछ सीमाए होती है उन सीमाओं के कारण संभव है प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में कुछ छापाकारों के कोर्य को समावेश न

कर सका हो लेकिन छापाचित्र कला अम्लांकन क्षेत्र में किसी भी रुप में उनका योगदान अमूल्य है जिसे नकारा नहीं जा सकता । साथ ही छापाकला (अम्लांकन) कला में प्रचलित विभिन्न तकनीकों को अत्यंत सूक्ष्म विवेचनात्मक अध्ययन अपितु पश्चिम में इस कला के उद्‌गम तथा भारतीय कला पर उसके प्रभाव को भी उजागर करती है ।

अम्लांकन (छापाकला) एक तकनीकी विधा है अतः इस विधा में कार्य करते समय कुछ तकनीकी समस्यायें स्वतः ही परिलक्षित होना लाजमी है इसलिए इस शोध प्रबन्ध के सबसे अंत में उपकरण , समस्या और उनपाय पर महत्वपूर्ण रुप में व्याख्या की गई है जो इस शोध का अभिन्न अंग है । शोध में विभिन्न कलाकारों तथा उभरते युवा कलाकारों के छापाकला के अंतर्गत विभिन्न माध्यम के तथा भारत भवन के विभिन्न प्रभागों के लगभग 100 रंगीन व श्याम–श्वेत छायाचित्र को प्रस्तुत किया गया है ।

चूकि छापाचित्र कला एक तकनीकी विषय है अतः सुगम अध्ययन हेतु अंग्रेजी भाषा के तकनीकी शब्द एवं वाक्यांश, जो सामान्यतः हिन्दी भाषा में तद्‌नुरुप प्रयुक्त किए जाते है, का प्रयोग शोध में किया गया है । छापाचित्र कला के अध्यापन, अध्ययन, लेखन में अंग्रेजी के स्थान पर हिन्दी परिभाषिक शब्दों का प्रयोग वांछनीय है तदापि जिन चित्र शीर्षकों को यथावत् या हिन्दी के परिभाषिक रुप इस शोध में प्रयोग किए गए है , उनका अंग्रेजी प्रतिशब्दों के साथ भी उल्लेख किया गया है ।

संदर्भ सूची

अध्याय प्रथम

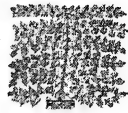
1. सूची पत्र , भारत भवन , पृष्ठ सं० १
2. सूची पत्र , भारत भवन , पृष्ठ सं० २

अध्याय द्वितीय

1. भारत भवन कार्यालय से प्राप्त जानकारी पर आधारित दिनांक १९.१.२००७
2. भारत भवन कार्यालय से प्राप्त जानकारी पर आधारित दिनांक १९.१.२००७
3. सूची पत्र , भारत भवन पृष्ठ सं० ९
4. भारत भवन कार्यालय से प्राप्त जानकारी पर आधारित दिनांक २०.१.२००७
5. भारत भवन कार्यालय से प्राप्त जानकारी पर आधारित दिनांक १९.१.२००७
6. भारत भवन कार्यालय से प्राप्त जानकारी पर आधारित दिनांक २०.१.२००७

अध्याय तृतीय

1. ग्राफिक्स कार्यशाला परिसर से प्राप्त जानकारी के अनुसार दिनांक २२.४.२००७
2. ग्राफिक्स कार्यशाला परिसर से प्राप्त जानकारी के अनुसार दिनांक २२.४.२००७
3. Mukhopadhyay Amit & Das Nirmalendu, " GRAPHICS ARTS IN INDIA – SINCE -1850 "- Graphics art in India – 1850 to 1950 by L.K.A. New Delhi, Sep 1985 Page No-. 5

अध्याय चतुर्थ

1. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक २०.९.२००७
2. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक ५.१.२००८
3. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक ६..१.२००८
4. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक ६.१.२००८
5. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक ७..१.२००८
6. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक १४.१.२००८
7. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक १९.१.२००८
8. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक २०.१.२००८
9. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक २.२.२००८
10. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक २.२.२००८
11. वार्तालाप एवं साक्षात्कार पर आधारित दिनांक १४.२.२००८
12. वार्तालाप (इंटरनेट) पर आधारित दिनांक १४.२.२००८
13. वार्तालाप (इंटरनेट) पर आधारित दिनांक १४.२.२००८

अध्याय पंचम

1. Cleaver, James, A HISTORY OF GRAPHIC ART, Page N0 34
2. Cleaver, James, A HISTORY OF GRAPHIC ART, Page N0 54
3. Rose John , Romano Clare, Ross Tim, " THE COMPLETE PRINT- MAKER" USA -1981- Page No 74
4. Cleaver, James, A HISTORY OF GRAPHIC ART, Page N0 64
5. Cleaver, James, A HISTORY OF GRAPHIC ART, Page N0 68
6. Rose John , Romano Clare, Ross Tim, " THE COMPLETE PRINT- MAKER" USA -1981- Page No 76
7. Rose John , Romano Clare, Ross Tim, " THE COMPLETE PRINT- MAKER" USA -1981- Page No 77
8. Rose John , Romano Clare, Ross Tim, " THE COMPLETE PRINT- MAKER" USA -1981- Page No 72
9. Simmons Rosemary & Clemson Katie , "THE COMPLETE MANVAL OF RELIEF PRINT –MAKING " London- 1988- Page No 13
10. Cleaver, James, A HISTORY OF GRAPHIC ART, Page N0 213
11. Bland David , THE PENROSE ANNUAL- VOL-51 , The influence of reproductive techniques on book Illustration- 1957-Page-17
12. Roy Pronabranjan, Contemporary Art -18 , Early Graphics Art on Bengal
13. Mukhopadhyay Amit & Das Nirmalendu, " GRAPHICS ARTS IN INDIA – SINCE -1850 "- Graphics art in India – 1850 to 1950 by L.K.A New Delhi, Sep 1985 Page No-. 6
14. Indian Print making Today -1985 –Page No– 10
15. Mukhopadhyay Amit & Das Nirmalendu, " GRAPHICS ARTS IN INDIA SINCE -1850 "- Graphics art in India – 1850 to 1950 by L.K.A New Delhi, Sep 1985 Page No-. 7
16. Indian Print making Today – 1985- Page No- 12
17. Roy Pronabranjan, Contemporary Art -18 , Early Graphics Art on Bengal
18. Indian Print making Today – 1985- Page No-12
19. Roy Pronabranjan, Contemporary Art -18 , Early Graphics Art on Bengal
20. Indian Print making Today- 1985 –Page No-16
21. Mittal Jagdish , CONTEMPORARY- ART -01 , Graphics Art of the Bengol School , L.K.A. N. Delhi.
22. Roy Pronabranjan, Contemporary Art -18 , Early Graphics Art on Bengal , L.K.A- N. Delhi Page No 23
23. Mukhopadhyay Amit & Das, Nirmalendu, " GRAPHICS ARTS IN INDIA SINCE -1850 "- Graphics art in India – 1850 to 1950 by L.K.A. New Delhi, Sep 1985 Page No-. 8
24. Indian Print Making Today -1985- Page No- 23
25. Indian Print Making Today -1985- Page No- 24
26. Indian Print Making Today -1985- Page No- 26

अध्याय षष्ठम

1. Gascoigne Bamber, HOW TO IDENTIFY PRINTS", Spain 1986, Page-No- 1a
2. Ross John, Romano Clare, Ross Tim " THE COMPLETE PRINTMAKER " USA 1981- Page No- 74

3. Gascoigne Bamber, HOW TO IDENTIFY PRINTS", Spain 1986, Page-No- 10e - 11.
4. Graphic Arts crafts – Kauffmann D. Page No -57
5. Etching and Engraving Techniques and the modern Trend- Page No-134
6. The influence of reproductive techniques of book illustration : Bland David- The penrose Annual Vol-51-1957
7. Graphic Arts crafts – Kauffmann D. Page No -114

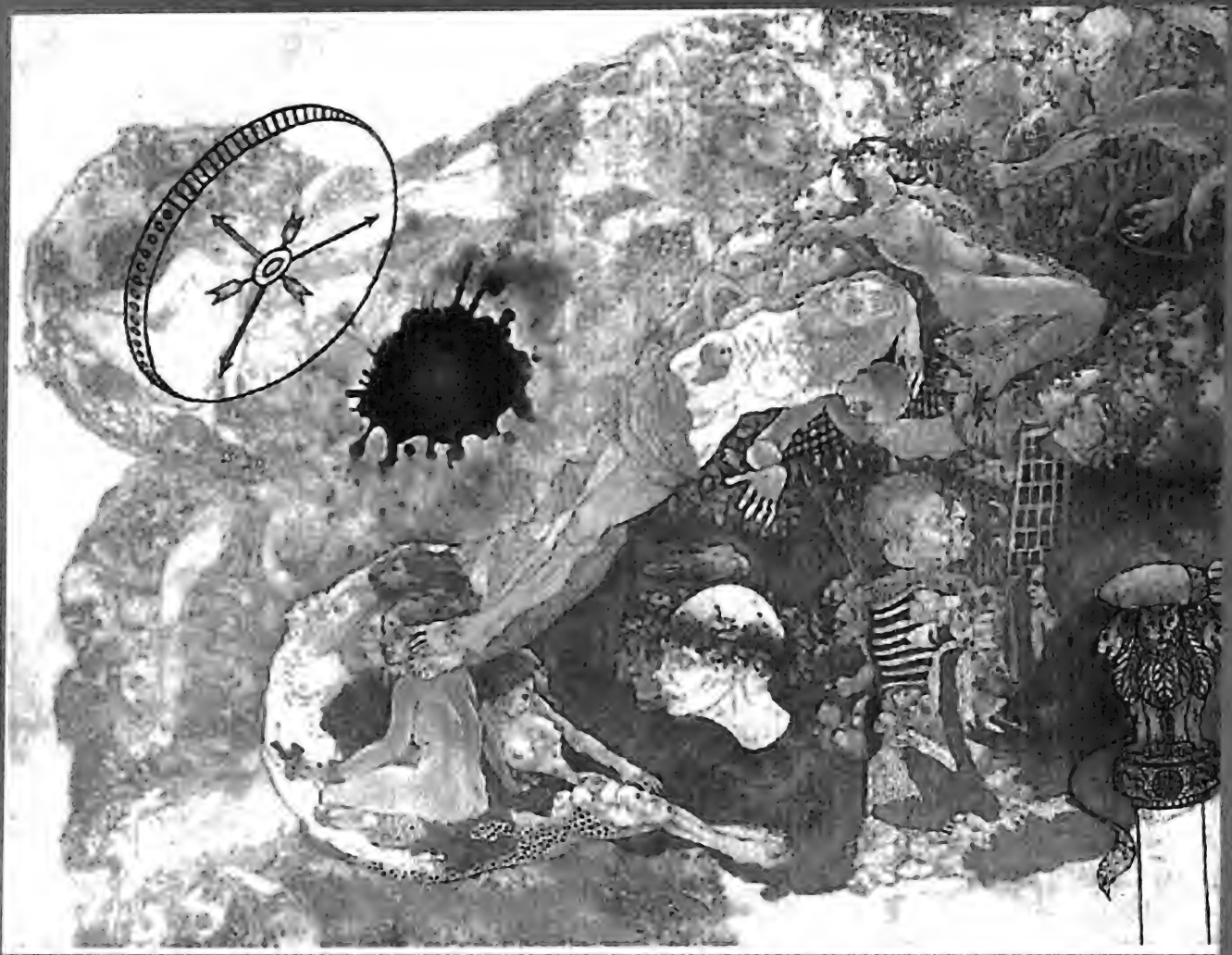
अध्याय सप्तम

1. जोशी डॉ० ज्योतिष , कलादिर्घा , जे० स्वामीनाथन : कला में आत्मालोचन और मुक्ति की मॉग -अप्रैल २००७ -पृ० सं० १९
2. ग्राफिक्स कार्यशाला परिषद से प्राप्त जानकारी के अनुसार दिनांक ९.१.२००८
3. ग्राफिक्स कार्यशाला परिषद से प्राप्त जानकारी के अनुसार दिनांक ९.१.२००८
4. वत्स प्रतिभा , मासिक पत्रिको " जागरण उदय " - भोपाल " निधन- कलाकार की जरुरत किसे है ? २४ जुलाई २००१- पृ० सं० ५१
5. मासिक पत्रिका " लोक कला " रंग देखने के लिए है (जनगढ सिंह श्याम से मुस्ताक की बातचीत) पृ० सं० २६
6. वत्स प्रतिभा , मासिक पत्रिको " जागरण उदय " - भोपाल " निधन- कलाकार की जरुरत किसे है ? २४ जुलाई २००१- पृ० सं० ५१
7. वत्स प्रतिभा , मासिक पत्रिको " जागरण उदय " - भोपाल " निधन- कलाकार की जरुरत किसे है ? २४ जुलाई २००१- पृ० सं० ५१
8. ध्रुवे चन्द्रशेखर , मण्डला जिले का साप्ताहिक अखबार " इतिहास , २ अक्टूबर से ८ अक्टूबर २००७ -पृ० सं० ०१

अध्याय अष्ठम

1. मिश्रा डा० दिवा, कलादिर्घा, भारत भवन की गतिविधियॉ - अक्टूबर २००६- पृ० सं० -४६
2. मिश्रा डा० दिवा, कलादिर्घा, भारत भवन की गतिविधियॉ - अक्टूबर २००६- पृ० सं० -४७
3. ग्राफिक्स कार्यशाला से प्राप्त जानकारी के अनुसार दिनांक २४-१-२००७
4. मिश्रा डा० दिवा, कलादिर्घा, भारत भवन की गतिविधियॉ - अक्टूबर २००६- पृ० सं० -४७
5. गांगुली मंजूषा, समकालीन कला -१७, मध्य प्रदेश की समकालीन कला - मई १९९६-पृ० सं०-५८

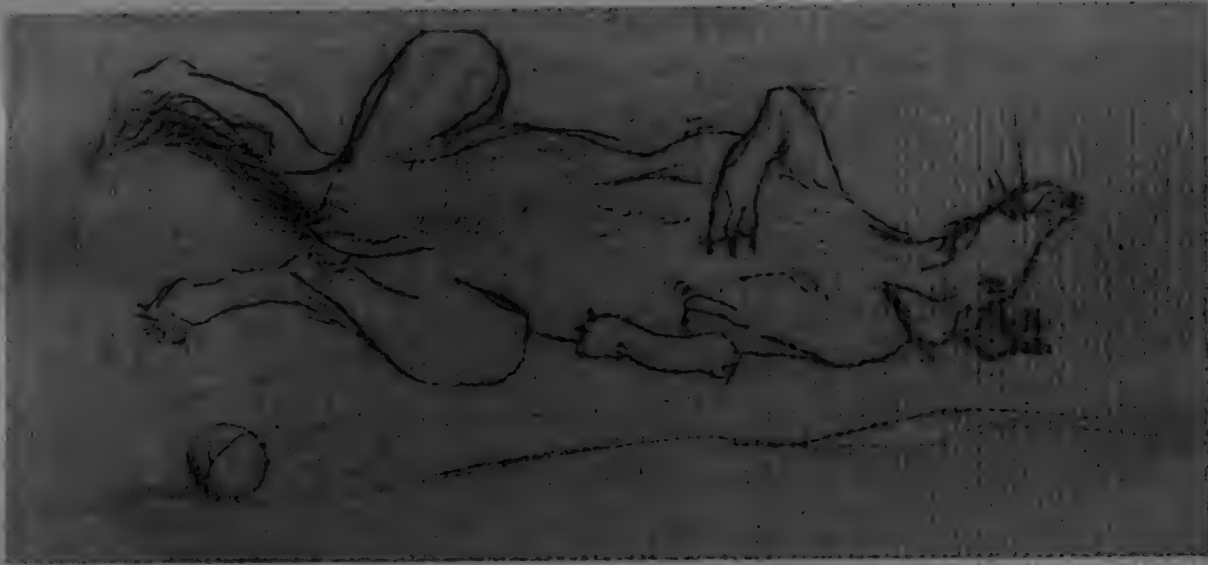
छाया चित्र

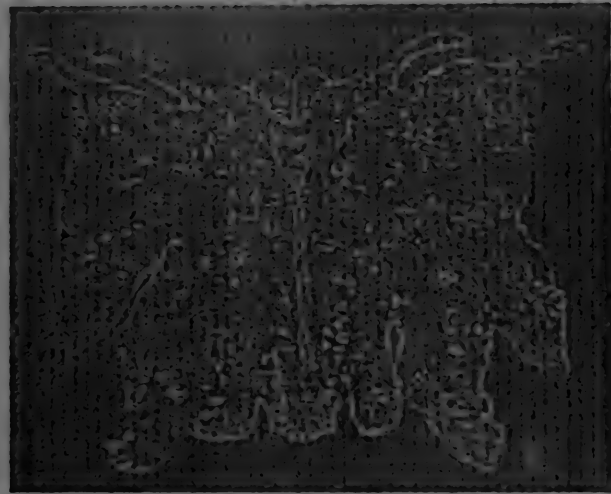
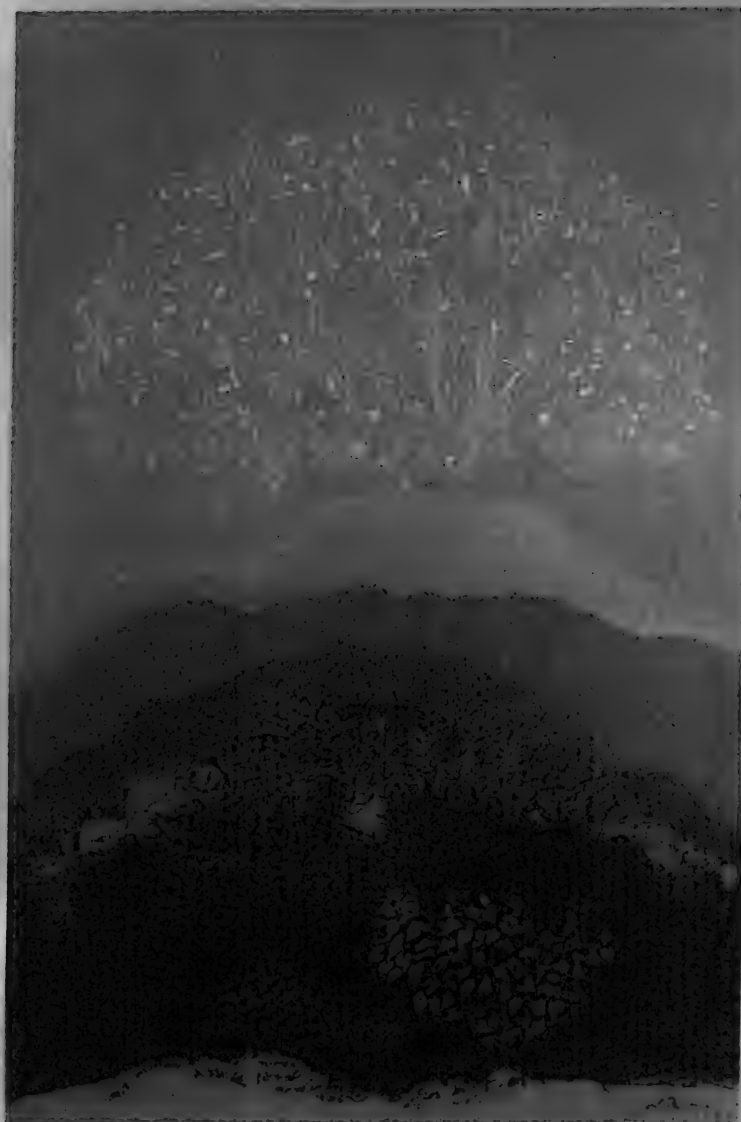
खण्ड - क

चित्र संख्या - १

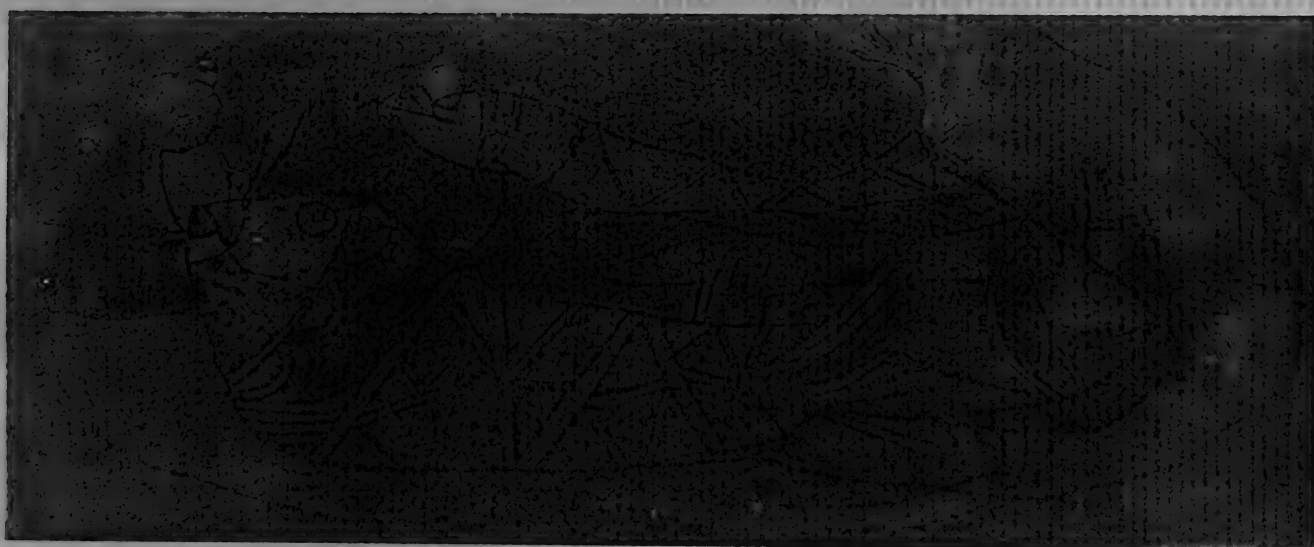
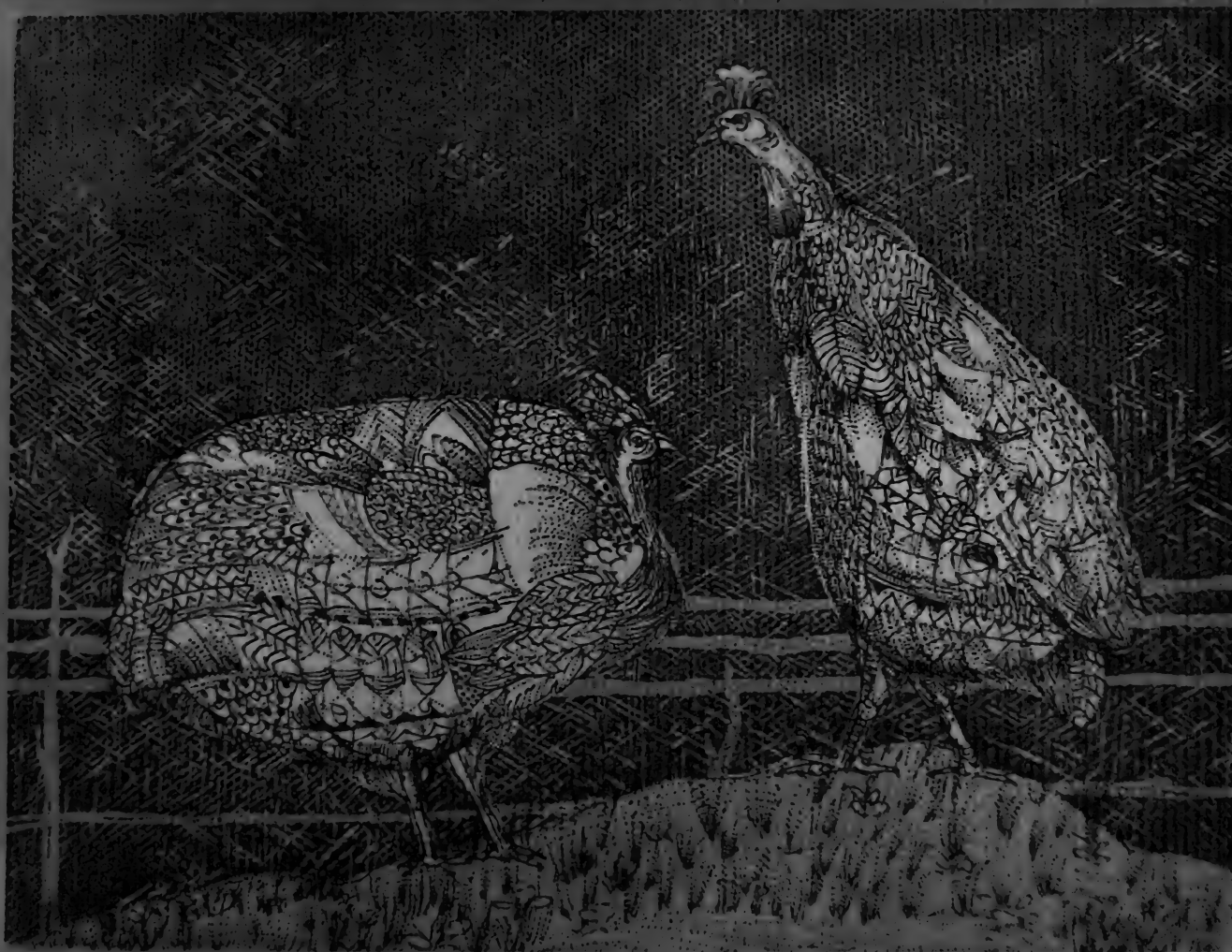
चित्र संख्या - २

चित्र संख्या - ३

चित्र संख्या - ४

चित्र संख्या - ५

चित्र संख्या - ६

चित्र संख्या - ७

चित्र संख्या - ८

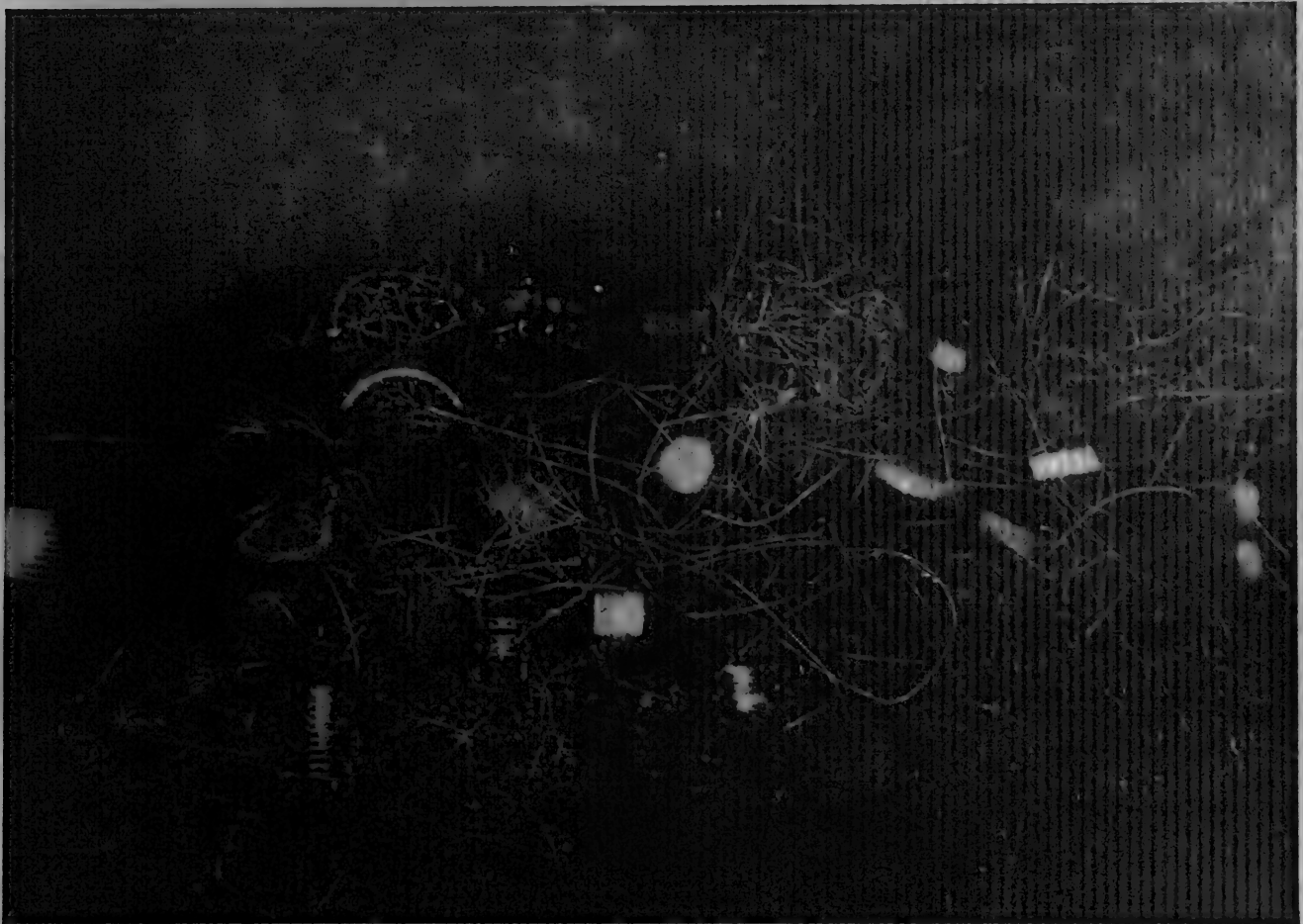
चित्र संख्या - ९

चित्र संख्या - १०

चित्र संख्या - ११

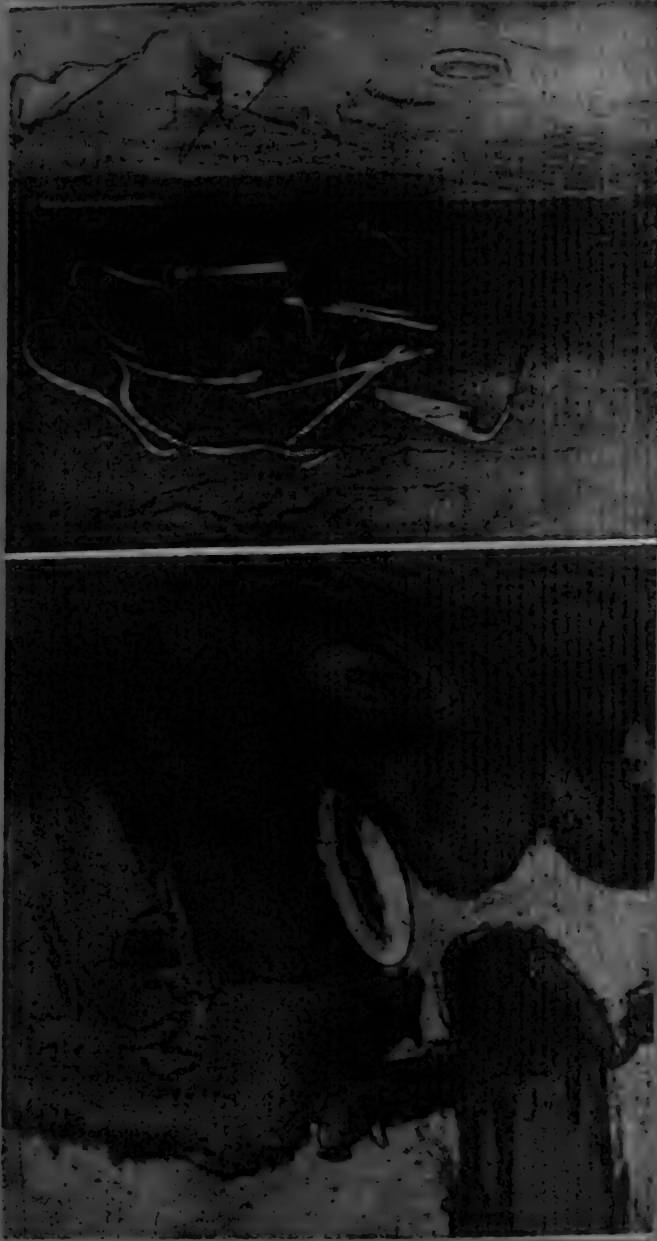
चित्र संख्या - १२

चित्र संख्या - १३

चित्र संख्या - १४

चित्र संख्या - १५

चित्र संख्या - १६

चित्र संख्या - १७

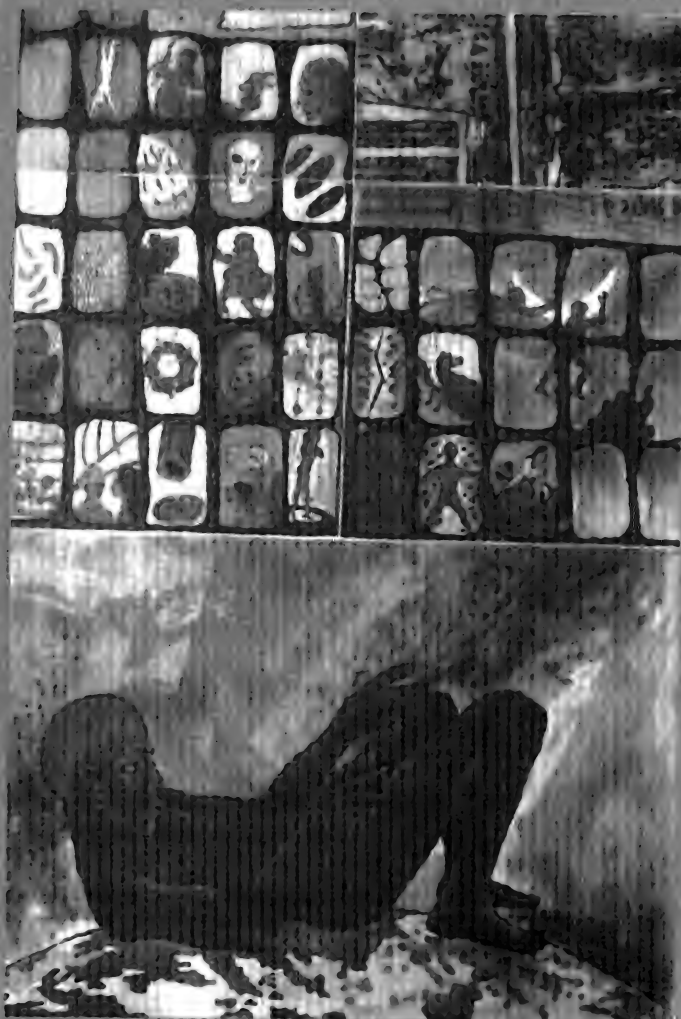
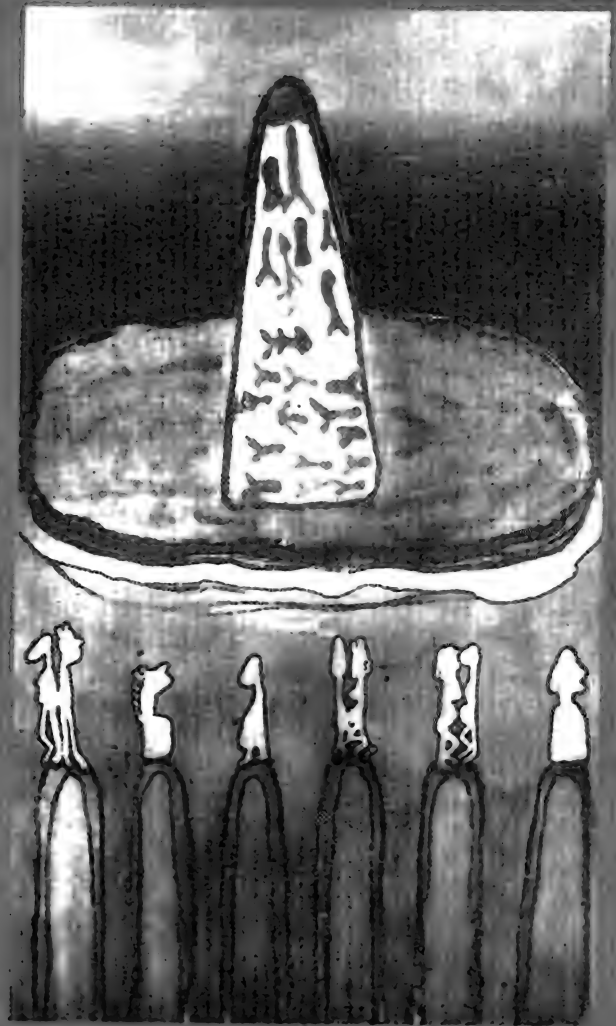
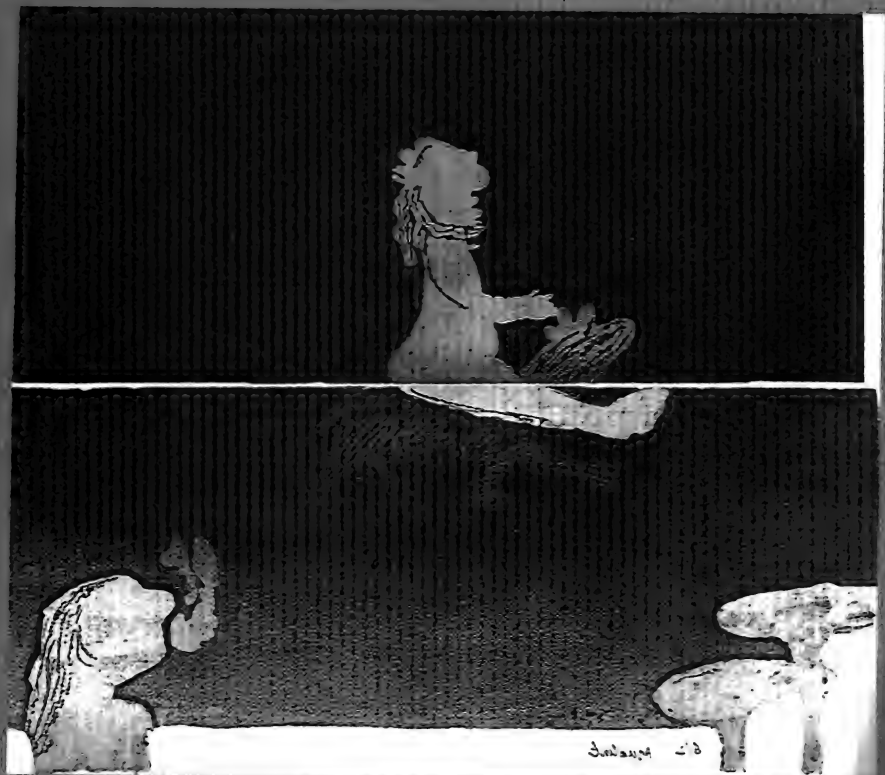
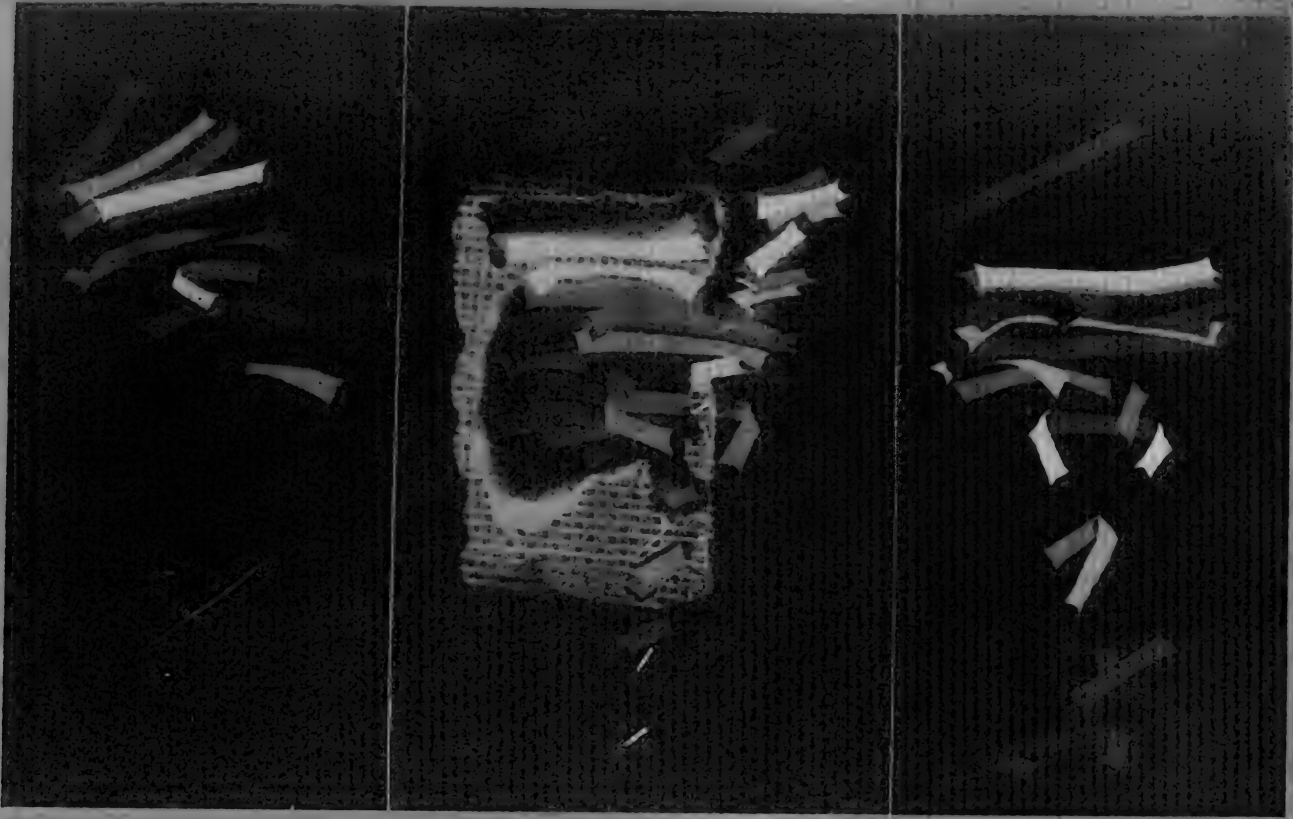
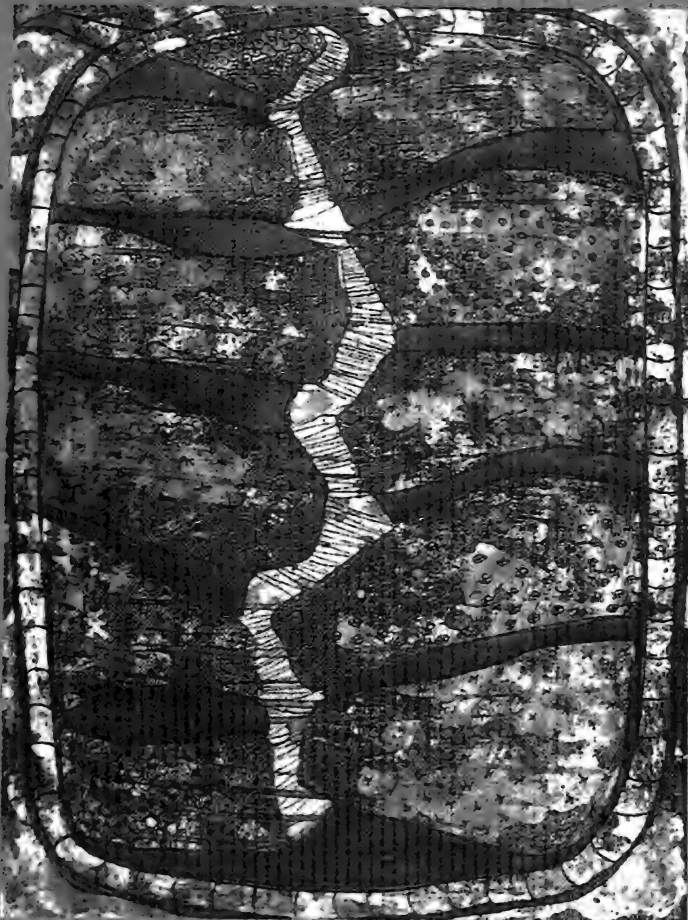
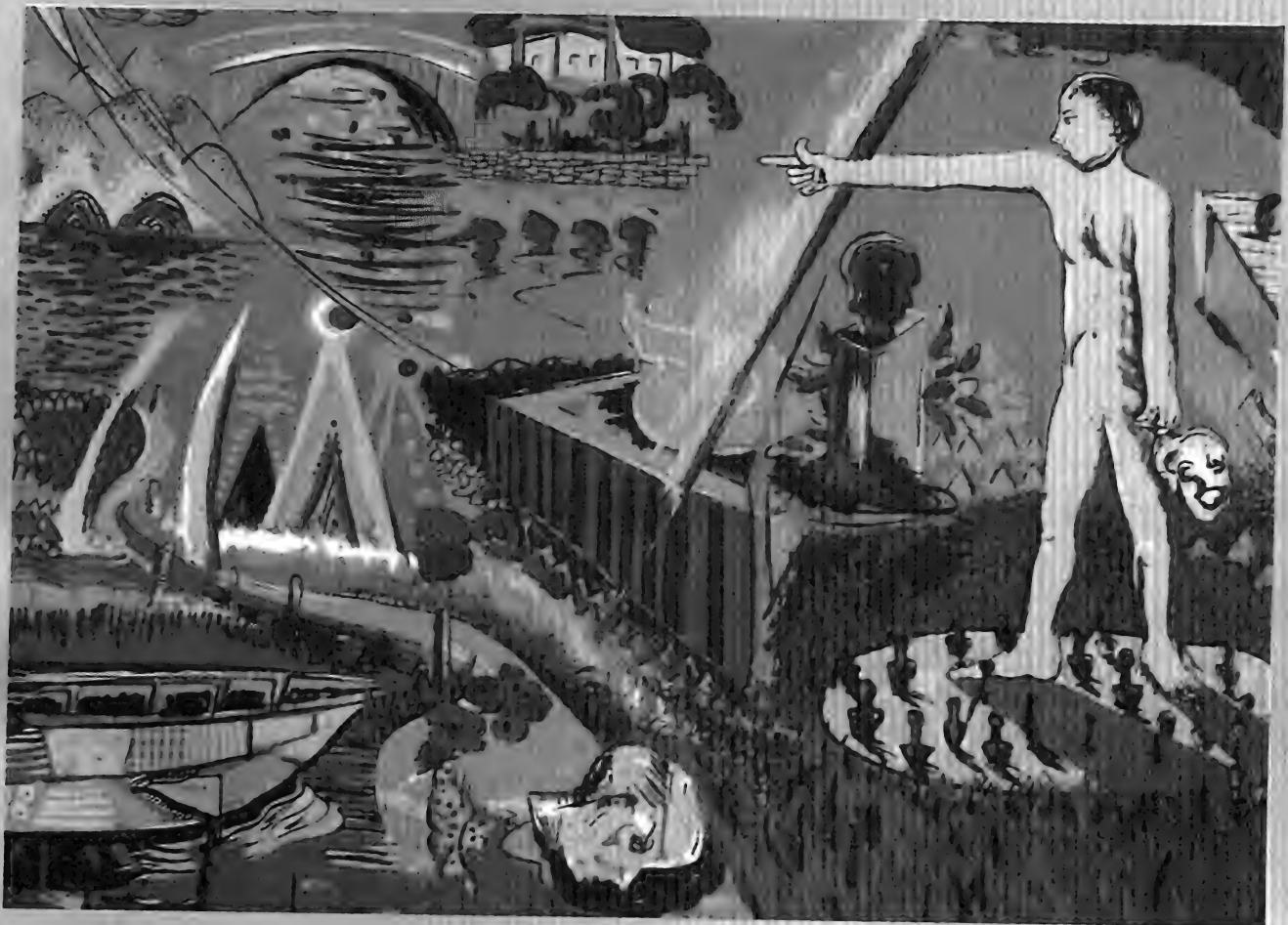
चित्र संख्या - १८

चित्र संख्या - १९

चित्र संख्या - २०

चित्र संख्या - २१

चित्र संख्या - २२

चित्र संख्या - २३

चित्र संख्या - २४

चित्र संख्या - २५

चित्र संख्या - २६

चित्र संख्या - २७

चित्र संख्या - २८

चित्र संख्या - २९

चित्र संख्या - ३०

चित्र संख्या - ३१

चित्र संख्या - ३२

चित्र संख्या - ३३

चित्र संख्या - ३४

चित्र संख्या - ३५

चित्र संख्या - ३६

चित्र संख्या - ३७

चित्र संख्या - ३८

चित्र संख्या -३९

चित्र संख्या - ४०

चित्र संख्या - ४१

चित्र संख्या - ४२

चित्र संख्या - ४३

चित्र संख्या - ४४

चित्र संख्या - ४५

चित्र संख्या - ४६

चित्र संख्या - ४७

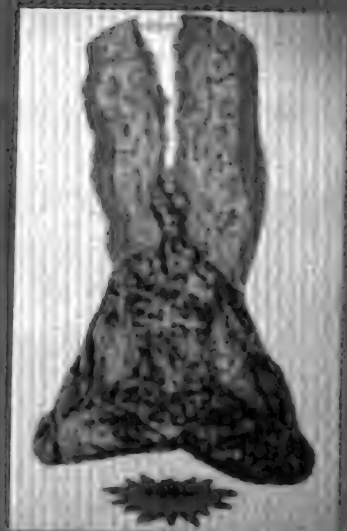
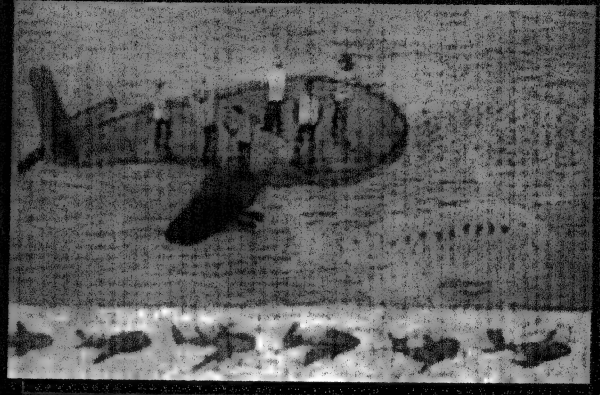
चित्र संख्या - ४८

चित्र संख्या - ४९

चित्र संख्या - ५०

चित्र संख्या - ५१

चित्र संख्या - ५२

चित्र संख्या - ५३

चित्र संख्या - ५४

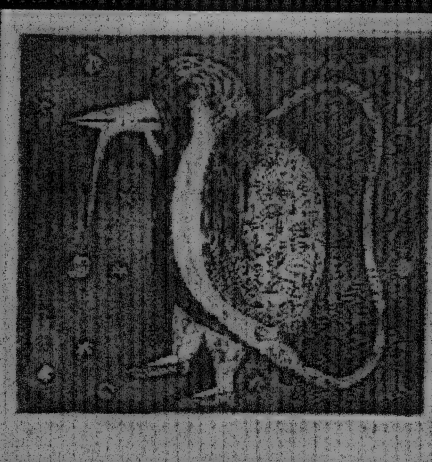
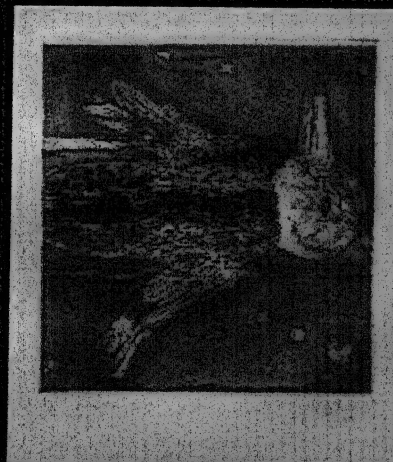
चित्र संख्या - ५५

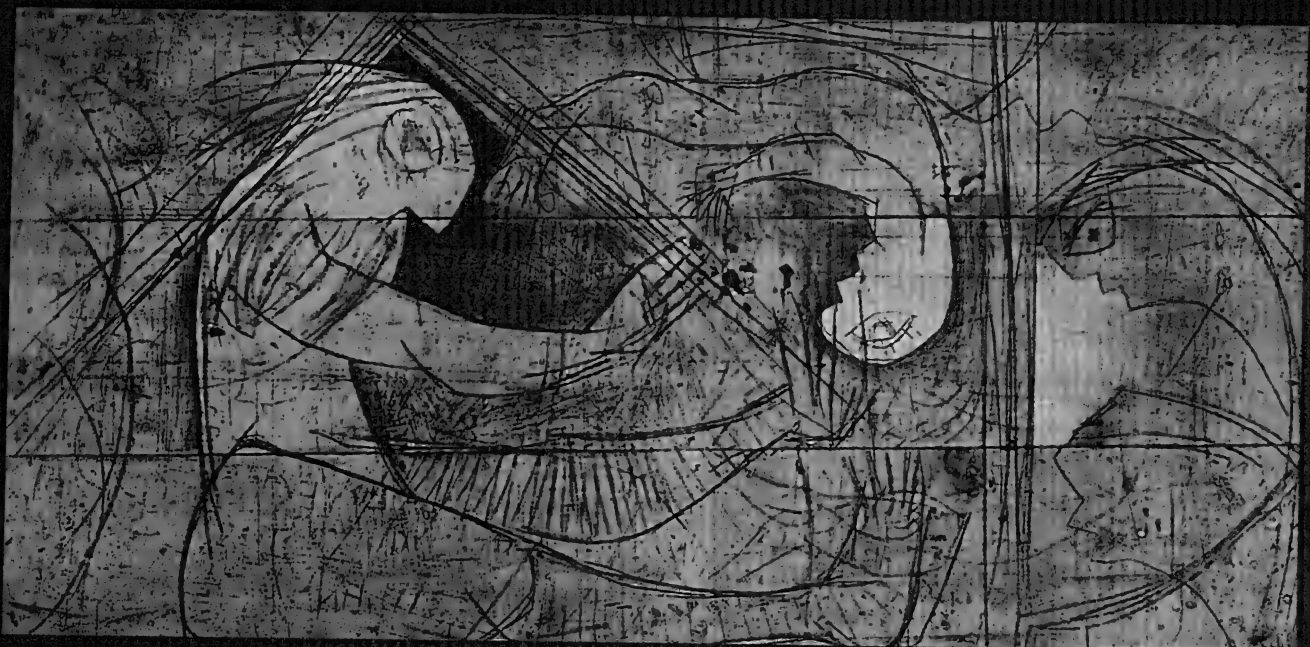
चित्र संख्या - ५६

चित्र संख्या - ५७

चित्र संख्या - ५८

चित्र संख्या - ५९

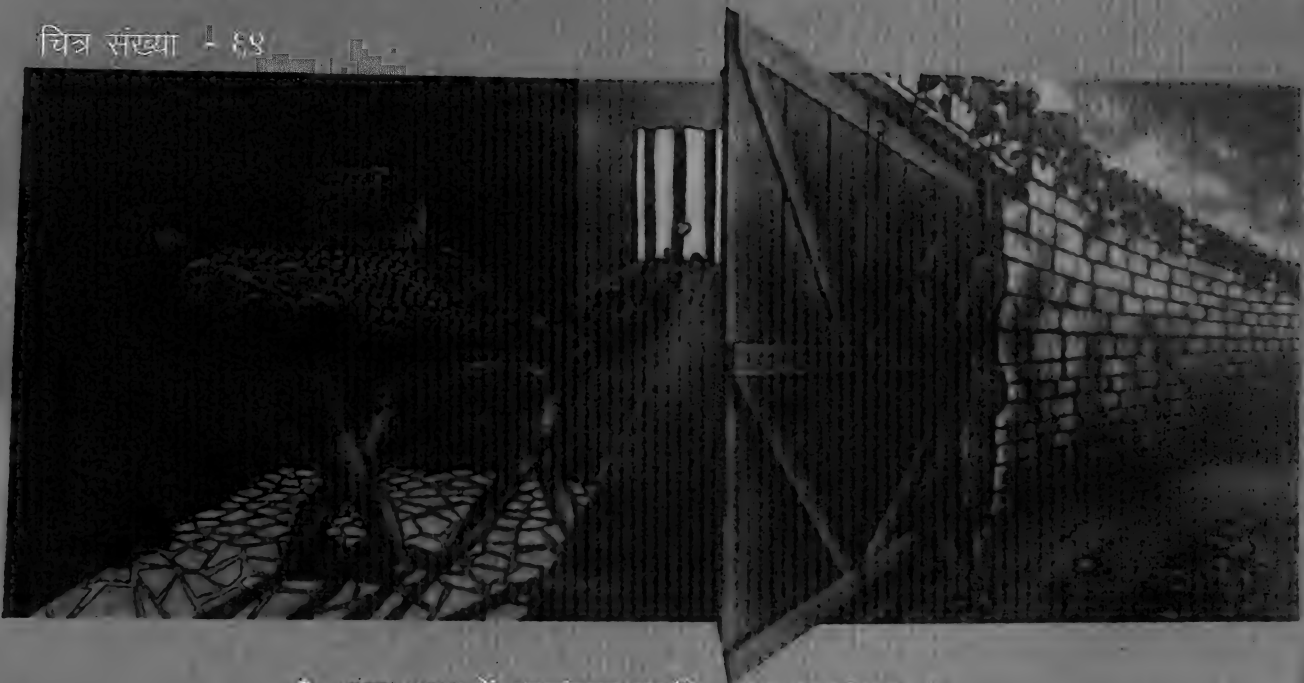
चित्र संख्या - ६०

चित्र संख्या - ६१

चित्र संख्या - ६२

चित्र संख्या - ६३

चित्र संख्या - ६४

चित्र संख्या - ६५

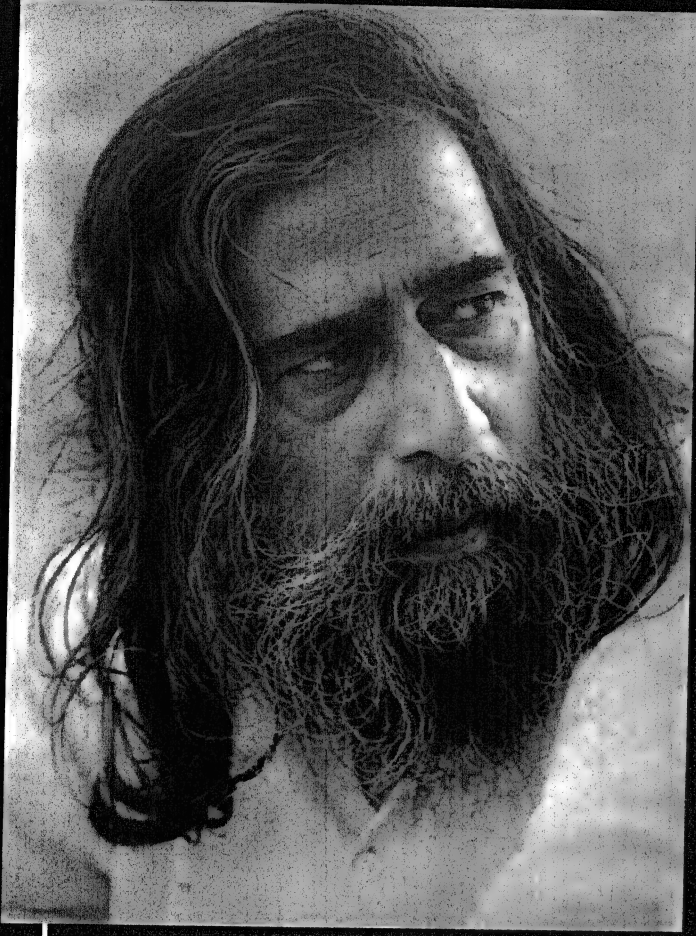
चित्र संख्या - ६६

चित्र संख्या - ६७

चित्र संख्या - ६८

चित्र संख्या - ६९

चित्र संख्या - ७०

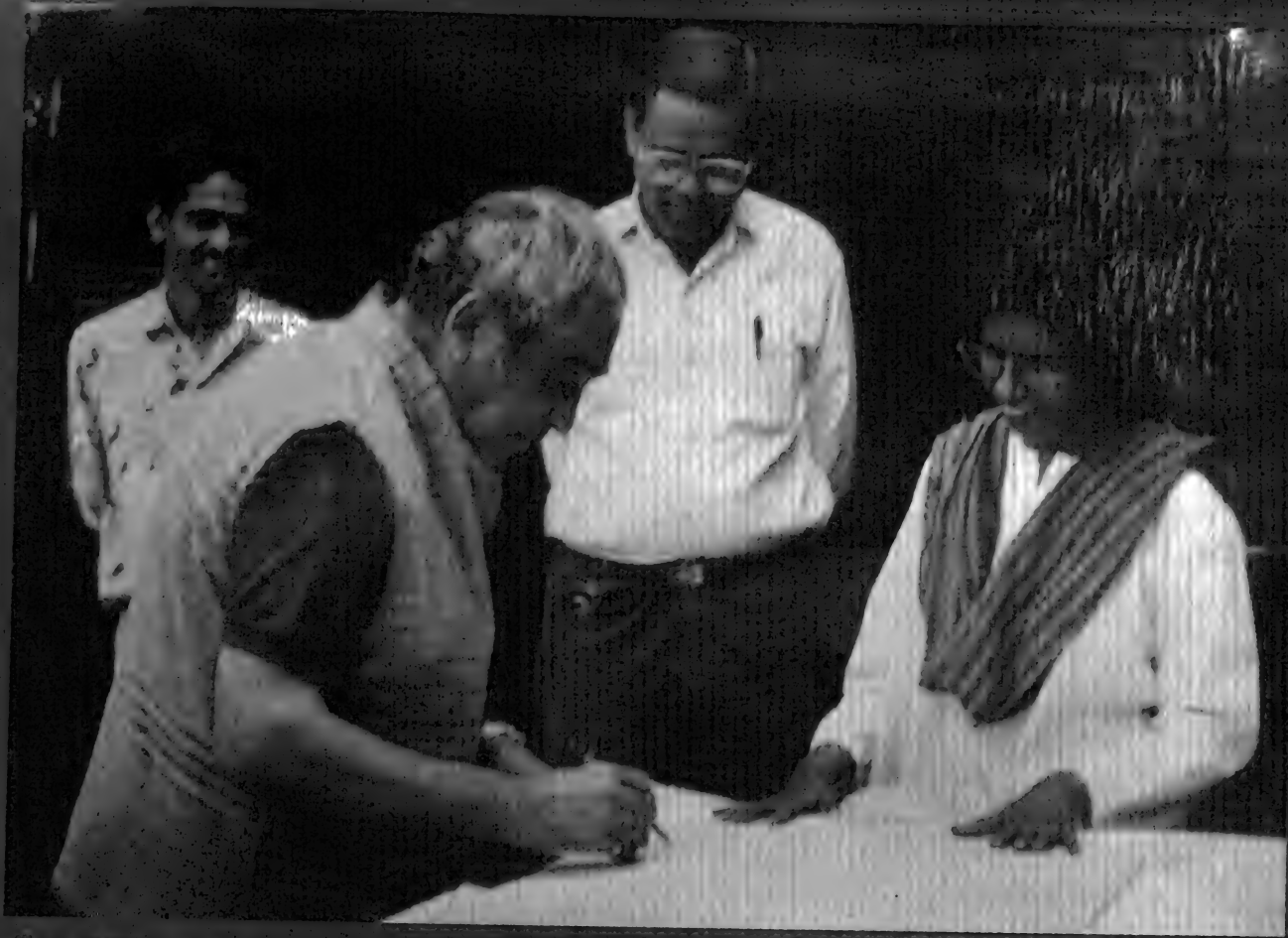
चित्र संख्या - ७१

चित्र संख्या - ७३

चित्र संख्या -७२

छाया चित्र

खण्ड - ख

चित्र संख्या - ७४

चित्र संख्या - ७५

चित्र संख्या - ७६

चित्र संख्या - ७७

चित्र संख्या - ७८

चित्र संख्या - ७९

चित्र संख्या - ८०

चित्र संख्या - ८१

चित्र संख्या - ८३

चित्र संख्या - ८४

चित्र संख्या - ८५

चित्र संख्या - ८६

चित्र संख्या -८७

चित्र संख्या - ८८

चित्र संख्या - ८९

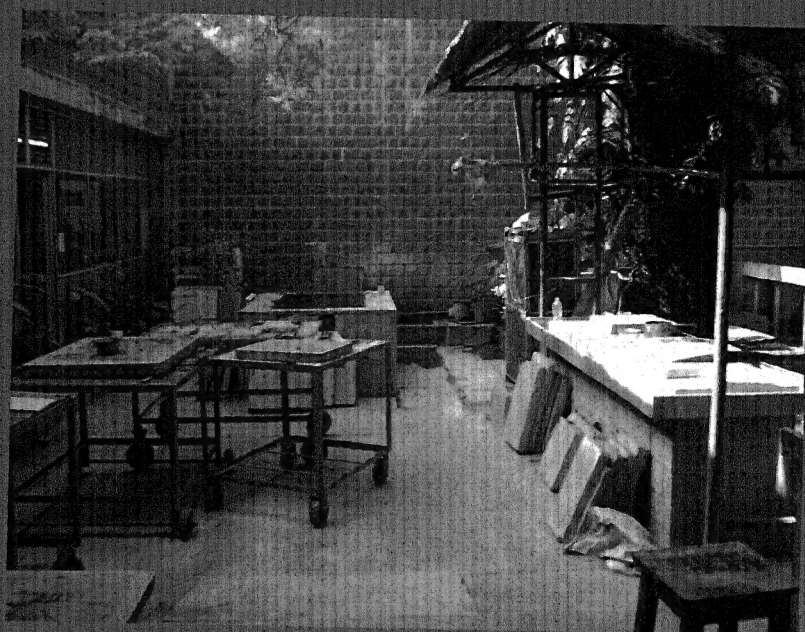
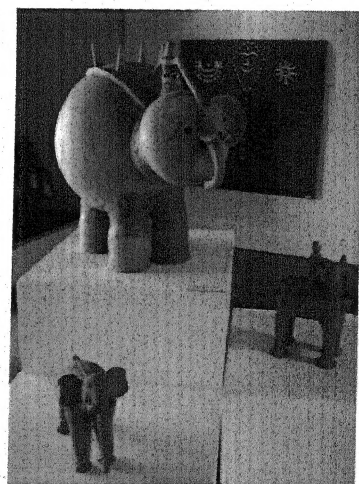
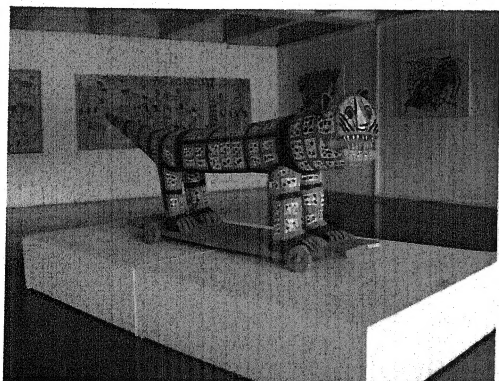
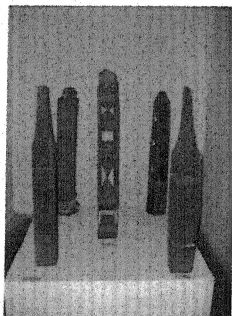
चित्र संख्या - ९०

(i)

(ii)

(iii)

(iv)

(v)

* भारत भवन में अम्लांकन पद्धति - एक मूल्यांकन *

चित्र संख्या - ९१

चित्र संख्या - ९२

चित्र संख्या - ९३

चित्र संख्या - ९४

चित्र संख्या - १५

चित्र संख्या - १६

चित्र संख्या - १७